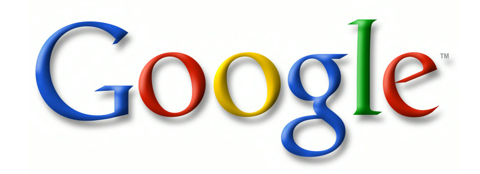
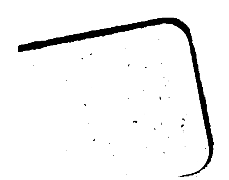





600024592S



Schiller

in

Briefen und Gesprächen.

Schiller

in

Briefen und Gesprächen.

Sammlung

der brieflichen und mündlichen Bemerkungen und Betrachtungen Schiller's

über

Werke und Erscheinungen der Wissenschaft und Kunst, des Lebens und der Menschenseele.

Supplement zu den Werken des Dichters.

Berlin, 1853.

Verlag der Vereins-Buchhandlung.

Schiller

in

Briefen und Gesprächen.

Sammlung

der brieflichen und mündlichen Bemerkungen und Betrachtungen Schiller's

über

Werke und Erscheinungen der Wissenschaft und Kunst, des Lebens und der Menschenseele.

Supplement zu den Werken des Dichters.

Berlin, 1853.

Verlag der Vereins-Buchhandlung.

Vorwort.

Die Sammlung der brieflichen und mündlichen Bemerkungen und Betrachtungen Goethe's über Welt und Menschen, Wissenschaft, Literatur und Kunst, welche unter dem Titel „Goethe in Briefen und Gesprächen" im vorigen Jahre erschien, hatte sich eines so allgemeinen Beifalls zu erfreuen, wurde mit so allseitigem Wohlwollen von der Lesewelt wie von den öffentlichen Stimmen in den geachtetsten Zeitschriften aufgenommen, daß der Herausgeber wohl die Ueberzeugung gewinnen durfte, er habe durch Sichtung und Vereinigung der in den ver-

trauten Unterhaltungen Goethe's enthaltenen Schätze von allgemeinem Werth allerdings eine zweckmäßige Arbeit vollzogen. Zugleich aber gelangte von vielen Seiten her die Aufforderung an ihn, eine gleiche Thätigkeit nun auch dem nicht weniger bedeutsamen, wenn auch minder umfangreichen Briefwechsel Schiller's zu widmen, und er ging um so lieber darauf ein, als er wohl wußte, daß auch dies eine in hohem Grade lohnende Schatzgräberei sein würde. In den Briefen Schiller's finden sich einerseits gründlich durchgearbeitete Abhandlungen zur Wissenschaft des Schönen und der Kunst, welche die ästhetischen Schriften des Dichters, wie sie in seinen Werken enthalten sind, wesentlich ergänzen, andrerseits dort wie in den überlieferten Gesprächen eine Fülle tief gedachter wie zart empfundener Bemerkungen über Philosophen, Dichter und Künstler wie über die Erziehung des Menschen und den wahren und schönen Genuß des Lebens. Diese bildeten den Stoff, der dem Herausgeber des

vorliegenden Buches geboten war. In der Anordnung desselben folgte er den Grundsätzen, die ihn bei Redaktion des Goethe betreffenden Buches geleitet und allgemeine Billigung erfahren hatten.

Die einzelnen Betrachtungen und Aussprüche wurden, um die Uebersicht zu erleichtern, wieder nach dem Inhalte geordnet, dem Texte aber ein Anhang hinzugefügt, in welchem die vollständige Angabe der Jahresdaten und der Quelle für jede einzelne Mittheilung genau verzeichnet ist. So erhielt der Text durch Eintheilung des Stoffes und Zusammenstellung des Verwandten die volle Selbstständigkeit eines für sich bestehenden, bequem und angenehm zu lesenden Werkes, während im Anhange die Fäden zu finden sind, welche das Buch mit seinem Ursprunge verknüpfen. Ueber etwaige Bedenken, das geschriebene mit dem gesprochenen Worte in einer Sammlung zu verbinden, hat sich der Herausgeber schon in dem Vorworte zu „Goethe in Briefen und Gesprächen“

erklärt. Er will hier nur noch einmal bemerken, daß die Gespräche des Dichters nur in so weit benutzt wurden, als sie auf glaubwürdigster Ueberlieferung beruhen. Gerade das Gelegentliche der mündlichen Unterhaltung giebt den daraus geschöpften Aussprüchen zum Theil einen so eigenthümlichen Reiz, daß sie, obwohl an Umfang verhältnißmäßig gering, doch einen wichtigen Theil der Sammlung bilden. Um übrigens das gesprochene Wort auf den ersten Blick von dem geschriebenen unterscheiden zu lassen, hat der Herausgeber durchgehends das erstere am Anfang und am Ende des Satzes mit Anführungszeichen versehen.

Die Werke, welche der Herausgeber zum Behufe der Sammlung seines Stoffes durchgesehen hat, sind folgende:

Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Sechs Bände.

Schiller's Briefe an Freiherrn v. Dalberg.

Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm v. Humboldt.

Briefe Schiller's an A. W. Schlegel.

Schiller's Briefwechsel mit Körner. Vier Bände.

Schiller's und Fichte's Briefwechsel.

Ungedruckte Briefe von Schiller, Goethe und Wieland. Herausgegeben von Bittkow.

Döring, Schiller's auserlesene Briefe. (Unter anderen, welche aus verschiedenen Sammlungen entlehnt sind, Briefe an Archenholtz, an Schütz, an Süvern, an *** u. s. w.)

Schiller's Leben von Caroline v. Wolzogen. Zwei Bände. (Briefe an Charlotte v. Lengefeld, an Caroline v. B. [Beulwitz, spätere Wolzogen], an Rath Reinwald; Schiller's Tischgespräche.)

Saupe, Schiller und sein väterlich Haus.

Charlotte v. Kalb und ihre Beziehungen zu Schiller und Goethe. Von Dr. E. Köpke.

Fr. van Hoven Biographie. Mit einem Anhange von 18 Briefen Schiller's.

Andenken an Bartholomäus Fischenich. (Briefe Schiller's und seiner Gattin.)

Daß der Herausgeber sich außerdem bekannt gemacht mit den Schiller betreffenden Schriften von Hoffmeister, Schwab u. A., versteht sich von selbst. Er hatte sich in den Stand gesetzt, den gesammten vorhandenen Stoff zu übersehen, bevor er an die Herausgabe des vorliegendes Buches ging. Möge dasselbe eben so viel Genuß und Freude bereiten wie sein Goethe'scher Vorläufer!

Inhalt.

Seite

Verschiedene Dichter und Künstler. Werke der Kunst.

Philosophen und Philosophisches.

Blicke in das Leben und in die Menschenseele.

Anhang.

Selbstbekenntnisse
und
Selbsturtheil.

Persönliche Betrachtungen.

1.

Die höchste Fülle des künstlerischen Genusses mit dem gegenwärtigen Genuß des Herzens zu verbinden, war immer das höchste Ideal, das ich vom Leben hatte, und beide zu vereinigen ist bei mir auch das unfehlbarste Mittel, jeden zu seiner höchsten Fülle zu bringen. — Liebe allein, ohne dieses innere Thätigkeitsgefühl, würde mir ihren schönsten Genuß bald entziehen — wenn ich glücklich bleiben soll, so muß ich zum Gefühl meiner Kräfte gelangen; ich muß mich der Glückseligkeit würdig fühlen, die mir wird; — und dieses kann nur geschehen, wenn ich mich in einem Kunstwerk beschaue. Es ist nicht Egoisterei, nicht einmal Stolz, es ist eine von der Liebe unzertrennliche Sehnsucht, sich selbst hoch zu schätzen.

2.

Ich finde in der christlichen Religion virtualiter die Anlage zu dem Höchsten und Edelsten, und die verschiedenen Erscheinungen derselben im Leben scheinen mir bloß deswegen so widrig und abgeschmackt, weil sie verfehlte Darstellungen dieses Höchsten sind. Hält man sich an den eigentlichen Charakter des Christenthums, der es von allen monotheistischen Religionen unterscheidet, so liegt er in nichts Anderem als in der Aufhebung des Gesetzes, des Kantischen Imperativs, an dessen Stelle das Christenthum eine freie Neigung gesetzt haben will. Es ist also, in seiner reinen Form, Darstellung schöner Sittlichkeit oder der Menschwerdung des Heiligen, und in diesem Sinn die einzige ästhetische Religion; daher ich es mir auch erkläre, warum diese Religion bei der weiblichen Natur so viel Glück gemacht und nur in Weibern noch in einer gewissen erträglichen Form angetroffen wird.

3.

Mir ist die Bibel nur wahr, wo sie naiv ist; in allem Anderen, was mit einem eigentlichen Bewußtsein geschrieben ist, fürchte ich einen Zweck und einen späteren Ursprung.

4.

Der verkennt mich ganz, der mich als Lehrer schätzen will. Dazu hat weder die Natur mich berufen,

noch mein Bildungsgang mich qualifizirt. Der Lehrer muß gelehrt sein, und es giebt vielleicht unter allen Schriftstellern, die man kennt, wenigstens im philosophischen Felde, keinen, der es so wenig ist als ich.

5.

Oft widerfährt es mir, daß ich mich der Entstehungsart meiner Produkte, auch der gelungensten, schäme. Man sagt gewöhnlich, daß der Dichter seines Gegenstandes voll sein müsse, wenn er schreibe. Mich kann oft eine einzige und nicht immer eine wichtige Seite des Gegenstandes einladen, ihn zu bearbeiten, und erst unter der Arbeit selbst entwickelt sich Idee aus Idee. Was mich antrieb, die „Künstler“ zu machen, ist gerade weggestrichen worden, als sie fertig waren. So war's beim „Carlos“ selbst. Mit „Wallenstein“ scheint es etwas besser zu gehen; hier war die Hauptidee auch die Aufforderung zum Stücke. Wie ist es aber nun möglich, daß bei einem so unpoetischen Verfahren doch etwas Vortreffliches entsteht? Ich glaube, es ist nicht immer die lebhafte Vorstellung seines Stoffes, sondern oft nur ein Bedürfniß nach Stoff, ein unbestimmter Drang nach Ergießung strebender Gefühle, was Werke der Begeisterung erzeugt. Das Musikalische eines Gedichts schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze, es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin. Ich bin durch meine „Hymne an das Licht“, die mich jetzt manchen Augenblick beschäftigt,

auf diese Bemerkung geführt worden. Ich habe von diesem Gedicht noch keine Idee, aber eine Ahnung, und doch will ich im Voraus versprechen, daß es gelingen wird.

6.

Soviel habe ich aus gewisser Erfahrung, daß nur strenge Bestimmtheit der Gedanken zu einer Leichtigkeit verhilft. Sonst glaubte ich das Gegentheil und fürchtete Härte und Steifigkeit. Ich bin jetzt in der That froh, daß ich es mir nicht habe verdrießen lassen, einen sauern Weg einzuschlagen, den ich oft für die poetisirende Einbildungskraft verderblich hielt. Aber freilich spannt diese Thätigkeit sehr an, denn wenn der Philosoph seine Einbildungskraft und der Dichter seine Abstraktionskraft ruhen lassen darf, so muß ich, bei dieser Art von Produktionen, diese beiden Kräfte immer in gleicher Anspannung erhalten, und durch eine ewige Bewegung in mir kann ich die zwei heterogenen Elemente in einer Art von Solution erhalten.

7.

Ich erfahre täglich, wie wenig der Poet durch allgemeine reine Begriffe bei der Ausführung gefördert wird, und wäre in dieser Stimmung zuweilen unphilosophisch genug, Alles, was ich selbst und Andere von der Elementarästhetik wissen, für einen einzigen empirischen Vortheil, für einen Kunstgriff des Handwerks hinzugeben. In Rücksicht auf das Hervorbringen wird

man mir zwar die Unzulänglichkeit der Theorie einräumen, aber ich dehne meinen Unglauben auch auf das Beurtheilen aus und möchte behaupten, daß es kein Gefäß giebt, die Werke der Einbildungskraft zu fassen, als eben diese Einbildungskraft selbst.

8.

Von den Requisiten, die den epischen Dichter machen, glaube ich alle, eine einzige ausgenommen, zu besitzen: Darstellung, Schwung, Fülle, philosophischen Geist und Anordnung. Nur die Kenntnisse fehlen mir, die ein homerisirender Dichter nothwendig brauchte, ein lebendiges Ganze seiner Zeit zu umfassen und darzustellen: der allgemeine, über Alles sich verbreitende Blick des Beobachters. Der epische Dichter reicht mit der Welt, die er in sich hat, nicht aus, er muß in keinem gemeinen Grade mit der Welt außer ihm bekannt und bewandert sein. Dies ist, was mir fehlt; aber auch Alles, wie ich glaube. Freilich würde ein mehr entlegenes Zeitalter mir diesen Mangel bedecken helfen, aber auch das Interesse des gewählten Stoffes nothwendig schwächen.

Könnte ich es mit dem Uebrigen vereinigen, so würde ein nationeller Gegenstand doch den Vorzug erhalten. Kein Schriftsteller, so sehr er auch an Gesinnung Weltbürger sein mag, wird in der Vorstellungsart seinem Vaterlande entfliehen. Wäre es auch nur die Sprache, was ihn stempelt, so wäre diese allein genug, ihn in eine gewisse Form einzuschränken und

seinem Produkt eine nationelle Eigenthümlichkeit zu geben. Wählte er aber einen auswärtigen Gegenstand, so würde der Stoff mit der Darstellung immer in einem gewissen Widerspruche stehen, da im Gegentheil bei einem vaterländischen Stoffe Inhalt und Form schon in einer natürlichen Verwandtschaft stehen; das Interesse der Nation an einem nationellen Heldengedichte würde dann doch immer auch in Betrachtung kommen, und die Leichtigkeit, dem Gegenstande durch das Lokale mehr Wahrheit und Leben zu geben.

Unter allen historischen Stoffen, wo sich poetisches Interesse mit nationellem und politischem noch am meisten gattet, und wo ich mich meiner Lieblingsideen am leichtesten entledigen kann, steht Gustav Adolph obenan. Ganz gewiß wäre eine solche Menschheitsgeschichte der würdigste Gegenstand für den epischen Dichter, wenn sie irgend ein Stoff für einen Dichter sein könnte. Aber da liegt eben die Schwierigkeit. Ein philosophischer Gegenstand ist schlechterdings für die Poesie verwerflich, vollends für die, welche ihren Zweck durch Handlung erreichen soll. Hingegen, wenn sich ein historischer handlungsreicher Stoff findet, mit dem man diese philosophischen Ideen nicht nur in eine natürliche, sondern nothwendige Verbindung bringen kann, so kann daraus etwas Vortreffliches werden. Die Geschichte der Menschheit gehört als unentbehrliche Episode in die Geschichte der Reformation, und diese ist mit dem dreißigjährigen Kriege unzertrennlich verbunden. Es kommt also bloß auf den ordnenden Geist des Dichters

an, in einem Heldengedicht, das von der Schlacht bei Leipzig bis zur Schlacht bei Lützen geht, die ganze Geschichte der Menschheit ganz und ungezwungen, und zwar mit weit mehr Interesse zu behandeln, als wenn dies der Hauptstoff gewesen wäre.

Ueber Schiller's Wallenstein.

Der historische Wallenstein war nicht groß, der poetische sollte es nie sein. Der Wallenstein in der Geschichte hatte die Präsumtion für sich, ein großer Feldherr zu sein, weil er glücklich, gewaltig und keck war; er war aber mehr ein Abgott der Soldateska, gegen die er splendid und königlich freigebig war, und die er auf Unkosten der ganzen Welt in Ansehen erhielt. Aber in seinem Betragen war er schwankend und unentschlossen, in seinen Planen phantastisch und excentrisch, und in der letzten Handlung seines Lebens, der Verschwörung gegen den Kaiser, schwach, unbestimmt, ja sogar ungeschickt. Was an ihm groß erscheinen, aber nur scheinen konnte, war das Rohe und Ungeheure, also grade das, was ihn zum tragischen Helden schlecht qualifizirte. Dieses mußte ich ihm neh-

men, und durch den Ideenschwung, den ich ihm dafür gab, hoffe ich ihn entschädigt zu haben.

Es lag weder in meiner Absicht, noch in den Worten meines Textes, daß sich Octavio Piccolomini als einen so gar schlimmen Mann, als einen Buben darstellen sollte. In meinem Stück ist er das nie; er ist sogar ein ziemlich rechtlicher Mann nach dem Weltbegriff, und die Schändlichkeit, die er begeht, sehen wir auf jedem Welttheater von Personen wiederholt, die, so wie er, von Recht und Pflicht strenge Begriffe haben. Er wählt zwar ein schlechtes Mittel, aber er verfolgt einen guten Zweck. Er will den Staat retten, er will seinem Kaiser dienen, den er nächst Gott als den höchsten Gegenstand aller Pflichten betrachtet. Er verräth einen Freund, der ihm vertraut, aber dieser Freund ist ein Verräther seines Kaisers und in seinen Augen zugleich ein Unsinniger.

Auch meiner Gräfin Terzky möchte etwas zu viel geschehen, wenn man Tücke und Schadenfreude zu den Hauptzügen ihres Charakters machte. Sie strebt mit Geist, Kraft und einem bestimmten Willen nach einem großen Zweck, ist aber freilich über die Mittel nicht verlegen. Ich nehme keine Frau aus, die auf dem politischen Theater, wenn sie Charakter und Ehrgeiz hat, moralischer handelte.

Ueber die Jungfrau von Orleans.

Die Jungfrau ist in ihrer Art das einzige Sujet, und ein beneidenswerther Stoff für den Dichter, ungefähr wie die Iphigenie der Griechen. Er konnte nur so erfunden werden; darum haben sich auch von jeher so viele Dichter und Dichterlinge an ihm vergriffen und versündigt, und darum versuchte ich ihre Wiedereinsetzung in die Rechte des romantischen Zeitalters, dem sie angehört. Der Revisionsprozeß schien mir eben so nöthig mit den poetischen Akten vorzunehmen, als jener wirkliche, der im Jahr 1455 durch Papst Calixtus III gegen die sündhaften 12 Artikel verhängt wurde.

Ich hatte anfangs dreierlei Pläne bei der Bearbeitung dieses Stoffes, und gestattete es die Zeit und das kurze, drängende Leben, so würde ich die beiden andern gleichfalls ausführen. Besonders lockend war mir der Gang des Stückes, wo ich ein treues Gemälde der damaligen ruchlosen Sitten und vor allen der gedankenlosen Ausgelassenheit am üppigen Hofe des Dauphins mit den Angriffen der Engländer und mit der Entschlossenheit des begeisterten Mädchens ganz anders kontrastirt hätte als jetzt, wo ich den Dauphin nur schwächlich und in dieser Schwächlichkeit liebenswürdig schildern durfte. Dann würde auch die Johanna in Rouen verbrannt worden sein. — Gewiß, es kostete mir

seinen geringen Kampf, als ich mit den ersten vier Akten schon ganz fertig war, von der Sentimentalität in das romantische Feld der [illegible] hinüberzuführen. Ich reisete deswegen um diese Zeit von Weimar nach Jena, und erst nach einer wochenlangen Ableitung aller Gedanken von meinen bisherigen Arbeiten kam mir der Geist und Entschluß zu derjenigen romantischen Ausführung, wie sie nun ist.

Der König war damals der Schutzgott des dritten Standes, des Bürgers und Landmannes, gegen den Uebermuth und die stolze Gewalt des Adels und der hohen Vasallen. Darum mußte er der Schäferin Johanna schon darum im milden Lichte eines Retters erscheinen, und ich glaube darin einen Zug der weiblichen Natur getroffen zu haben, daß Johanna, die sich das Reich als ein Abstraktum gar nicht denken kann, bei allen ihren Anstrengungen sich den guten, liebenswürdigen König nur als letzten Zweck dachte. Daraus dürften mehrere Stellen, besonders in den Abschiedsstanzen am Schlusse des Prologs gerechtfertigt werden können.

Nenne man es immer eine epische Episode, die Scene mit dem Waliser Montgomery. Sie gehört [illegible] eines historischen Stücks, das die Ketten der [illegible] sprengte. Wer seinen Homer kennt, weiß [illegible] dabei verschwebte.*) Eben um des [illegible] wählte ich auch den Senarius

*) [illegible] der Ilias. [illegible] 124—136.

des alten Trauerspiels. Dieser ist der Cäsur wegen außerordentlich schwer, aber auch so schön und wohltönend, daß es mir schwer wurde, zu den lahmen Fünffüßlern zurückzukehren. — *Montgomery sollte auf allen Bühnen durch ein Frauenzimmer gespielt werden.*

Das hartnäckige Schweigen der *Johanna*, als sie vor allem Volk von ihrem Vater der Zauberei bezüchtigt wird, ist in ihrer visionären Schwärmerei vollkommen gegründet. Dazu kommt die Vorstellung, sie dürfe *aus Pflicht* dem Vater nicht widersprechen. Außer dem allgemeinen Vorurtheile der bezauberten Welt im Mittelalter, dem Pfaffenwitz und Eigennutz so viel Vorschub that, wirkt beim Vater die *gemeine Natur*, in der es überall liegt, bei außerordentlichen Erscheinungen lieber an ein übermenschlich böses, als gutes Principium zu denken, oder überhaupt lieber Böses zu denken, allen Handlungen ein böses Motiv unterzuschieben. Dazu ist *Thibaut* ein schwarzgalliger Mensch, mit dem auch *Johanna* früher kein Wort spricht. Doch ist sie seine Tochter, und es ist psychologisch, daß gerade von einem solchen Vater eine solche Seherin und Prophetin erzeugt werden konnte. Der Himmel entsühnt *Johannen* durch dasselbe Zeichen, wodurch er vorher ihre Schuld bekräftigte. So wie sie es vernimmt, hält sie sich auf einmal wieder für entsündigt und losgesprochen. Es ist noch nicht genug beachtet, wie von jeher der Donner das Augurium der ungebildeten Sinnlichkeit war.

keinen geringen Kampf, als ich mit den ersten vier Akten fast ganz fertig war, von der Geschichte in das romantische Feld der Möglichkeit überzuschweifen. Ich reisete deswegen um diese Zeit von Weimar nach Jena, und erst nach einer wochenlangen Ableitung aller Gedanken von meinen bisherigen Arbeiten kam mir der Geist und Entschluß zn derjenigen romantischen Ausführung, wie sie nun ist.

Der König war damals der Schutzgott des dritten Standes, des Bürgers und Landmannes, gegen den Uebermuth und die stolze Gewalt des Adels und der hohen Vasallen. Darum mußte er der Schäferin Johanna schon darum im milden Lichte eines Retters erscheinen, und ich glaube darin einen Zug der weiblichen Natur getroffen zu haben, daß Johanna, die sich das Reich als ein Abstraktum gar nicht denken kann, bei allen ihren Anstrengungen sich den guten, liebenswürdigen König nur als letzten Zweck dachte. Daraus dürften mehrere Stellen, besonders in den Abschiedsstanzen am Schlusse des Prologs gerechtfertigt werden können.

Nenne man es immer eine epische Episode, die Scene mit dem Walliser Montgomery. Sie gehört zur Breite eines historischen Stücks, das die Ketten der Einheit sprengte. Wer seinen Homer kennt, weiß wohl, was mir dabei vorschwebte. *) Eben um des Alterthümlichen willen wählte ich auch den Senarius

*) S. den 21. Gesang der Ilias. Vers 134 — 136.

des alten Trauerspiels. Dieser ist der Cäsur wegen außerordentlich schwer, aber auch so schön und wohltönend, daß es mir schwer wurde, zu den lahmen Fünffüßlern zurückzukehren. — Montgomery sollte auf allen Bühnen durch ein Frauenzimmer gespielt werden.

Das hartnäckige Schweigen der Johanna, als sie vor allem Volk von ihrem Vater der Zauberei bezüchtigt wird, ist in ihrer visionären Schwärmerei vollkommen gegründet. Dazu kommt die Vorstellung, sie dürfe aus Pflicht dem Vater nicht widersprechen. Außer dem allgemeinen Vorurtheile der bezauberten Welt im Mittelalter, dem Pfaffenwitz und Eigennutz so viel Vorschub that, wirkt beim Vater die gemeine Natur, in der es überall liegt, bei außerordentlichen Erscheinungen lieber an ein übermenschlich böses, als gutes Principium zu denken, oder überhaupt lieber Böses zu denken, allen Handlungen ein böses Motiv unterzuschieben. Dazu ist Thibaut ein schwarzgalliger Mensch, mit dem auch Johanna früher kein Wort spricht. Doch ist sie seine Tochter, und es ist psychologisch, daß gerade von einem solchen Vater eine solche Seherin und Prophetin erzeugt werden konnte. Der Himmel entsühnt Johannen durch dasselbe Zeichen, wodurch er vorher ihre Schuld bekräftigte. So wie sie es vernimmt, hält sie sich auf einmal wieder für entsündigt und losgesprochen. Es ist noch nicht genug beachtet, wie von jeher der Donner das Augurium der ungebildeten Sinnlichkeit war.

Der schwarze Ritter soll dazu dienen, uns mit einem neuen Bande an die romantische Geisterwelt zu knüpfen, da hier immer zwei Welten mit einander spielen. Sollte es Jemanden, der auf den Gang des Stücks nur einige Aufmerksamkeit richtet, zweifelhaft sein, daß damit der Geist des kurz vorher verschiedenen Talbot gemeint sei, der ja als Atheist der Hölle angehört? Immer sind die Menschen, wenn sie auf der höchsten Spitze standen, ihrem Falle am nächsten gewesen. Das widerfährt von dieser Scene an auch der Johanna. Die Jungfrau muß, da sie ein Wort spricht, das die Nemesis beleidigt, und wobei sie ihren Auftrag vom Himmel weit überschreitet:

„Nicht aus den Händen leg' ich dieses Schwert,
Als bis das stolze England untergeht",

für solchen Uebermuth nothwendig büßen. Die Strafe folgt ihr in der Verliebung auf dem Fuße nach. Sie begehrt mit Geistern zu streiten. Ein neuer Frevel gegen die heilige Scheu. Eine einzige Berührung des Geistes lähmt sie. Mehr wollt' ich dadurch nicht ausdrücken noch motiviren. Am Ende ist doch der ganze Handel mit dieser Verliebung, woran sich so Viele ärgern, nur eine Prüfung. Nur die geprüfte Tugend — man erkundige sich nach jedem päpstlichen Prozeß von einer Heiligsprechung — erhält die kanonisirende Palme.

Ueber den Chor in der Braut von Messina.

Wegen des Chors bemerke ich, daß ich in ihm einen doppelten Charakter darzustellen hatte: einen allgemeinen menschlichen nämlich, wenn er sich im Zustand der ruhigen Reflexion befindet, und einen spezifischen, wenn er in Leidenschaft geräth und zur handelnden Person wird. In der ersten Qualität ist er gleichsam außer dem Stücke und bezieht sich also mehr auf den Zuschauer. Er hat, als solcher, eine Ueberlegenheit über die handelnden Personen; aber bloß diejenige, welche der Ruhige über den Passionirten hat, er steht am sichern Ufer, wenn das Schiff mit den Wellen kämpft. In der zweiten Qualität, als selbsthandelnde Person, soll er die ganze Blindheit, Beschränktheit, dumpfe Leidenschaftlichkeit der Masse darstellen, und so hilft er die Hauptfiguren herausheben.

Das Ideenkostüm, das ich mir erlaubte, hat dadurch seine Rechtfertigung, daß die Handlung nach Messina versetzt ist, wo sich Christenthum, griechische Mythologie und Mahomedanismus wirklich begegnet und vermischt haben. Das Christenthum war zwar die Basis und die herrschende Religion; aber das griechische Fabelwesen wirkte noch in der Sprache, in den alten Denkmälern, in dem Anblick der Städte selbst, welche von Griechen gegründet waren, lebendig fort,

und der Märchenglaube, sowie das Zauberwesen schloß sich an die maurische Religion an. Die Vermischung dieser drei Mythologien, die sonst den Charakter aufheben würde, wird also hier selbst zum Charakter. Auch ist sie vorzüglich in den Chor gelegt, welcher einheimisch und ein lebendiges Gefäß der Tradition ist.

Ueber Schiller's Ideale.

Die Ideale sind ein klagendes Gedicht, wo eigentlich Gedrängtheit nicht an ihrer Stelle sein würde. — Die Klage ist ihrer Natur noch wortreich und hat immer etwas Erschlaffendes, denn die Kraft kann ja nicht klagen. Ueberhaupt ist dieses Gedicht mehr als ein Naturlaut (wie Herder es nennen würde) und als eine Stimme des Schmerzes, der kunstlos und vergleichungsweise auch formlos ist, zu betrachten. Es ist zu subjektiv (individuell) wahr, um als eigentliche Poesie beurtheilt werden zu können, denn das Individuum befriedigt dabei ein Bedürfniß, es erleichtert sich von einer Last, anstatt daß es in Gesängen von andrer Art vom innern Ueberfluß getrieben dem Schöpfungsdrange nachgiebt. Die Empfindung, aus der es entsprang, theilt es auch mit, und auf mehr macht es, seinem Geschlecht nach, nicht Anspruch. — —

Es ist das treue Bild des menschlichen Lebens. Mit diesem Gefühl der ruhigen Einschränkung wollte ich meinen Leser entlassen.

Ob ich gleich mit mir einig bin, diesem Gedicht mehr eine materielle als formelle Kraft zuzugestehen, so ist doch etwas darin, was es dichterischer macht als alle übrigen. Vielleicht und vermuthlich aus demselben Grunde, woraus wir erklären, daß die Frauenform der Schönheit näher kommt als die männliche, weil, ceteris paribus, das materielle und passive Element der Schönheit vorzugsweise ihr eigen ist, und man die Auflösung weniger als die anspannende Thätigkeit dabei missen kann.

Ueber Schiller's Reich der Schatten.

Das „Reich der Schatten" ist, mit der Elegie verglichen, bloß ein Lehrgedicht. Wäre der Inhalt so poetisch ausgeführt worden wie der Inhalt der Elegie, so wäre es in gewissem Sinne ein Maximum gewesen. — Und das will ich versuchen, sobald ich Muße bekomme. Ich will eine Idylle schreiben, wie ich hier eine Elegie schrieb. Alle meine poetischen Kräfte spannen sich zu dieser Energie an — das Ideal der Schönheit objektiv zu individualisiren, um daraus eine Idylle

wenn ich in einer Sache, worüber meine Natur nach einer mühsamen und hartnäckigen Krise endlich mit sich einig geworden ist, sein Ansehen respektiren sollte. Es giebt nichts Roheres als den Geschmack des jetzigen deutschen Publikums, und an der Veränderung dieses elenden Geschmacks zu arbeiten, nicht meine Modelle von ihm zu nehmen, ist der ernstliche Plan meines Lebens. Zwar habe ich es noch nicht dahin gebracht, aber nicht, weil meine Mittel falsch gewählt waren, sondern weil das Publikum eine zu frivole Angelegenheit aus seiner Lektüre zu machen gewohnt und in ästhetischer Rücksicht zu tief gesunken ist, um so leicht wieder aufgerichtet werden zu können.

Das allgemeine und revoltante Glück der Mittelmäßigkeit in jetzigen Zeiten, die unbegreifliche Inkonsequenz, welche das ganz Elende auf demselben Schauplatze, auf welchem man vorher das Vortreffliche bewunderte, mit gleicher Zufriedenheit aufnimmt, die Rohigkeit auf der einen und die Kraftlosigkeit auf der andern Seite, erwecken mir, ich gestehe es, einen solchen Ekel vor Dem, was man öffentliches Urtheil nennt, daß es mir — vielleicht zu verzeihen wäre, wenn ich in einer unglücklichen Stunde mir einfallen ließe, diesem heillosen Geschmack entgegenwirken zu wollen, aber wahrlich nicht, wenn ich ihn zu meinem Führer und Muster machte, — daß ich mich für sehr unglücklich halten würde, für dieses Publikum zu schreiben, wenn es mir überhaupt jemals eingefallen wäre, für ein Publikum zu schreiben. Unab-

Ueber den Geisterseher.

Der Leser des Geistersehers muß gleichsam einen stillschweigenden Vertrag mit dem Verfasser machen, wodurch der Letztere sich anheischig macht, seine Imagination wunderbar in Bewegung zu setzen, der Leser aber wechselseitig verspricht, es in der Delikatesse und Wahrheit nicht so genau zu nehmen.

Ueber Schiller's Metaphysik des Schönen.

Wie das Schöne selbst aus dem ganzen Menschen genommen ist, so ist diese meine Analysis des Schönen aus meiner ganzen Menschheit herausgenommen.

Ueber das deutsche Publikum.

(1795.)

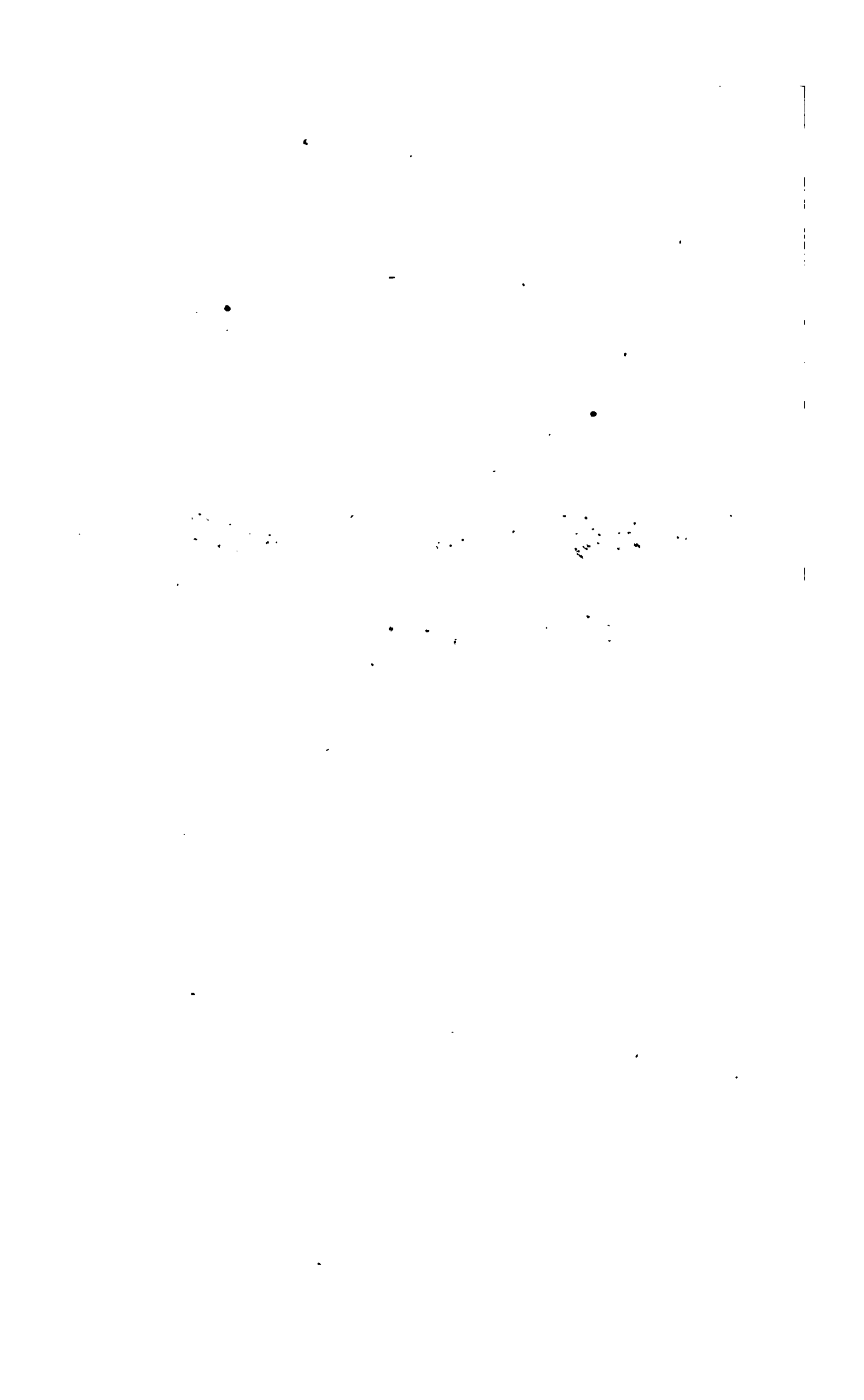
Ich müßte eine ganz andere Meinung von dem deutschen Publikum bekommen, als ich gegenwärtig habe,

wenn ich in einer Sache, worüber meine Natur nach einer mühsamen und hartnäckigen Krise endlich mit sich einig geworden ist, sein Ansehen respektiren sollte. Es giebt nichts Roheres als den Geschmack des jetzigen deutschen Publikums, und an der Veränderung dieses elenden Geschmacks zu arbeiten, nicht meine Modelle von ihm zu nehmen, ist der ernstliche Plan meines Lebens. Zwar habe ich es noch nicht dahin gebracht, aber nicht, weil meine Mittel falsch gewählt waren, sondern weil das Publikum eine zu frivole Angelegenheit aus seiner Lektüre zu machen gewohnt und in ästhetischer Rücksicht zu tief gesunken ist, um so leicht wieder aufgerichtet werden zu können.

Das allgemeine und revoltante Glück der Mittelmäßigkeit in jetzigen Zeiten, die unbegreifliche Inkonsequenz, welche das ganz Elende auf demselben Schauplatze, auf welchem man vorher das Vortreffliche bewunderte, mit gleicher Zufriedenheit aufnimmt, die Rohigkeit auf der einen und die Kraftlosigkeit auf der andern Seite, erwecken mir, ich gestehe es, einen solchen Ekel vor Dem, was man öffentliches Urtheil nennt, daß es mir — vielleicht zu verzeihen wäre, wenn ich in einer unglücklichen Stunde mir einfallen ließe, diesem heillosen Geschmack entgegenwirken zu wollen, aber wahrlich nicht, wenn ich ihn zu meinem Führer und Muster machte, — daß ich mich für sehr unglücklich halten würde, für dieses Publikum zu schreiben, wenn es mir überhaupt jemals eingefallen wäre, für ein Publikum zu schreiben. Unab-

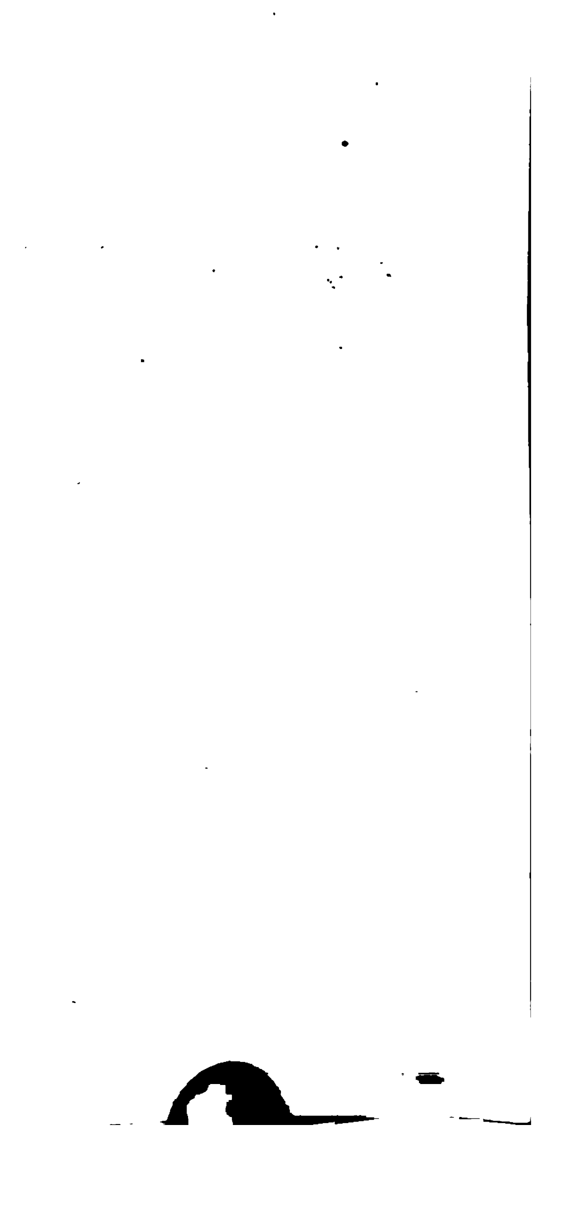
hängig von Dem, was um mich herum gemeint und geliebkost wird, folge ich dem Zwange entweder meiner Natur oder meiner Vernunft, und da ich nie Versuchung gefühlt habe, eine Schule zu gründen oder Jünger um mich her zu versammeln, so hat diese Verfahrungsart (die einzige, welche ich, im Vorbeigehen gesagt, einem Philosophen anständig finde) keine Ueberwindung gekostet.

— — — — Beinahe jede Zeile, die seit den letzten Jahren aus meiner Feder geflossen ist, trägt dieses Gepräge (der Opposition gegen den Zeitcharakter), und wenn es gleich aus äußeren Gründen, die ich noch mit mehr Schriftstellern gemein habe, mir nicht gleichgültig sein kann, ob mich ein großes oder kleines Publikum kauft, so habe ich mich wenigstens auf dem einzigen Wege darum beworben, der meiner Individualität und meinem Charakter entspricht, — nicht dadurch, daß ich mir durch Anschmiegung an den Geist der Zeit das Publikum zu gewinnen, sondern dadurch, daß ich es durch die lebhafte und kühne Aufstellung meiner Vorstellungsart zu überraschen, anzuspannen und zu erschüttern suchte. Daß ein Schriftsteller, der diesen Weg geht, nicht der Liebling seines Publikums werden kann, liegt in der Natur der Sache, denn man liebt nur, was Einen in Freiheit setzt, nicht was Einen anspannt; aber er erhält dafür die Genugthuung, daß er von der Armseligkeit gehaßt, von der Eitelkeit beneidet, von Gemüthern, die eines Schwunges fähig sind, mit Begeisterung ergriffen und von knechtischen Seelen mit



Das Schöne und die Kunst.

Aesthetik.



I. Vernunft, Schönheit und Moral.

1.

Es ist interessant zu bemerken, daß meine Theorie eine vierte mögliche Form ist, das Schöne zu erklären. Entweder man erklärt es objektiv, oder subjektiv; und zwar entweder sinnlich-subjektiv (wie Burke u. A.), oder subjektiv-rational (wie Kant), oder rational-objektiv (wie Baumgarten, Mendelssohn und die ganze Schaar der Vollkommenheitsmänner), oder endlich sinnlich-objektiv. Jede dieser nachgehenden Theorien hat einen Theil der Erfahrung für sich und enthält offenbar einen Theil der Wahrheit; und der Fehler scheint nur der zu sein, daß man diesen Theil der Schönheit, der damit übereinstimmt, für die Schönheit selbst genommen hat. Der Burkianer hat gegen den Wolfianer vollkommen recht, daß er die Unmittelbarkeit des Schönen, seine Unabhängigkeit von Begriffen behauptet;

aber er hat unrecht gegen den Kantianer, daß er es in die bloße Affektibilität der Sinnlichkeit setzt. Der Umstand, daß bei weitem die meisten Schönheiten der Erfahrung, die ihnen in Gedanken schweben, keine völlig freie Schönheiten, sondern logische Wesen sind, die unter dem Begriff eines Zweckes stehen, wie alle Kunstwerke und die meisten Schönheiten der Natur, — dieser Umstand scheint Alle, welche die Schönheit in eine anschauliche Vollkommenheit setzen, irre geführt zu haben; denn nun wurde das logisch Gute mit dem Schönen verwechselt. Kant will diesen Knoten dadurch zerhauen, daß er eine pulchritudo vaga und fixa, eine freie und intellektuirte Schönheit annimmt; und er behauptet, etwas sonderbar, daß jede Schönheit, die unter dem Begriffe eines Zweckes stehe, keine reine Schönheit sei: daß also eine Arabeske und was ihr ähnlich ist, als Schönheit betrachtet, reiner sei als die höchste Schönheit des Menschen. Ich finde, daß seine Bemerkung den großen Nutzen haben kann, das Logische von dem Aesthetischen zu scheiden, aber eigentlich scheint sie mir doch den Begriff der Schönheit völlig zu verfehlen. Denn eben darin zeigt sich die Schönheit in ihrem höchsten Glanze, wenn sie die logische Natur ihres Objekts überwindet; und wie kann sie überwinden, wo kein Widerstand ist? Wie kann sie dem völlig formlosen Stoff ihre Form ertheilen? Ich bin wenigstens überzeugt, daß die Schönheit nur die Form einer Form ist, und daß das, was man ihren Stoff nennt, schlechterdings ein geformter Stoff sein muß. Die Vollkommenheit

ist die Form eines Stoffes, die Schönheit hingegen ist die Form dieser Vollkommenheit: die sich also gegen die Schönheit wie der Stoff zu der Form verhält.

2.

Kant hat darin offenbar recht, daß er sagt, das Schöne gefalle ohne Begriff; ich kann ein schönes Objekt lange vorher schön gefunden haben, ehe ich nur entfernt im Stande bin, die Einheit seines Mannigfaltigen anzugeben und zu bestimmen, was die herrschende Kraft an demselben ist. — —

Wir verhalten uns gegen die Natur (als Erscheinung) entweder leidend oder thätig, oder leidend und thätig zugleich.

Leidend: wenn wir ihre Wirkungen nur empfinden.

Thätig: wenn wir ihre Wirkungen bestimmen; beides zugleich, wenn wir sie uns vorstellen.

Es giebt zweierlei Arten, sich die Erscheinungen vorzustellen. Entweder wir sind mit Absicht auf ihre Erkenntniß gerichtet, wir beobachten sie; oder wir lassen uns von den Dingen selbst zu ihrer Vorstellung einladen, wir betrachten sie bloß.

Bei Betrachtung der Erscheinung verhalten wir uns leidend, indem wir ihre Eindrücke empfangen; thätig, indem wir diese Eindrücke unseren Vernunftformen unterwerfen (dieser Satz wird aus der Logik postulirt).

Die Erscheinungen nämlich müssen sich in unserer Vorstellung nach den Formalbedingungen der Vorstellungskraft richten (denn eben das macht sie zu Erscheinungen), sie müssen die Form von unserem Subjekt erhalten.

Alle Vorstellungen sind ein Mannigfaltiges oder Stoff; die Verbindungsweise dieses Mannigfaltigen ist seine Form. Das Mannigfaltige giebt der Sinn; die Verbindung giebt die Vernunft (in allerweitester Bedeutung): denn Vernunft heißt das Vermögen der Verbindung.

Wird also dem Sinne ein Mannigfaltiges gegeben, so versucht die Vernunft demselben ihre Form zu ertheilen, d. h. es nach ihren Gesetzen zu verbinden.

Form der Vernunft ist die Art und Weise, wie sie ihre Verbindungskraft äußert. Es giebt aber zwei verschiedene Hauptäußerungen der verbindenden Kraft, also auch eben so viele Hauptformen der Vernunft. Die Vernunft verbindet entweder Vorstellung mit Vorstellung zur Erkenntniß (theoretische Vernunft), oder sie verbindet Vorstellungen mit dem Willen zur Handlung (praktische Vernunft).

So wie es zwei verschiedene Formen der Vernunft giebt, so giebt es auch zweierlei Materien für jede dieser Formen. Die theoretische Vernunft wendet ihre Form auf Vorstellungen an, und diese lassen sich in unmittelbare (Anschauung) und in mittelbare (Begriffe) eintheilen. Jene sind durch den Sinn, diese durch die Vernunft selbst (obschon nicht ohne Zuthun des Sinnes)

gegeben. In den ersten, den Anschauungen, ist es zufällig, ob sie mit der Form der Vernunft übereinstimmen; in den Begriffen ist es nothwendig, wenn sie sich nicht selbst aufheben sollen. Hier findet also die Vernunft Uebereinstimmung mit ihrer Form; dort wird sie überrascht, wenn sie sie findet.

Ebenso ist es mit der praktischen (handelnden) Vernunft. Diese wendet ihre Form auf Handlungen an, und diese lassen sich entweder als freie oder als nicht-freie Handlungen, Handlungen durch oder nicht durch Vernunft, betrachten. Die praktische Vernunft fordert von den ersten eben das, was die theoretische von den Begriffen. Uebereinstimmung freier Handlungen mit der Form der praktischen Vernunft ist also nothwendig; Uebereinstimmung nicht-freier mit dieser Form ist zufällig.

Man drückt sich daher richtiger aus, wenn man diejenigen Vorstellungen, welche nicht durch theoretische Vernunft sind und doch mit ihrer Form übereinstimmen, Nachahmungen von Begriffen, diejenigen Handlungen, welche nicht durch praktische Vernunft sind und doch mit ihrer Form übereinstimmen, Nachahmungen freier Handlungen; kurz, wenn man beide Arten Nachahmungen Analoga der Vernunft nennt.

Ein Begriff kann keine Nachahmung der Vernunft sein, denn er ist durch Vernunft, und Vernunft kann sich nicht selbst nachahmen; er kann der Vernunft nicht bloß analog, er muß wirklich vernunftmäßig sein. Eine Willenshandlung kann der Freiheit nicht bloß ana-

log, sie muß — oder soll wenigstens — wirklich frei sein. Hingegen kann eine mechanische Wirkung (jede Wirkung durch's Naturgesetz) nie als wirklich frei, sondern nur der Freiheit analog beurtheilt werden.

3.

Die praktische Vernunft abstrahirt von aller Erkenntniß und hat nur mit Willensbestimmungen, inneren Handlungen, zu thun. Praktische Vernunft und Willensbestimmung aus bloßer Vernunft sind eins. Form der praktischen Vernunft ist unmittelbare Verbindung des Willens mit Vorstellungen der Vernunft, also Ausschließung jedes äußeren Bestimmungsgrundes; denn ein Wille, der nicht durch die bloße Form der praktischen Vernunft bestimmt ist, ist von außen, materiell, heteronomisch bestimmt. Die Form der praktischen Vernunft annehmen oder nachahmen, heißt also bloß: nicht von außen, sondern durch sich selbst bestimmt sein, autonomisch bestimmt sein, oder so erscheinen.

Nun kann die praktische Vernunft, ebenso wie die theoretische, ihre Form sowohl auf das, was durch sie selbst ist (freie Handlungen), als auf das, was nicht durch sie ist (Naturwirkungen), anwenden.

Ist es eine Willenshandlung, worauf sie ihre Form bezieht, so bestimmt sie bloß, was ist; sie sagt aus, ob die Handlung das ist, was sie sein will und soll. Jede moralische Handlung ist von dieser Art. Sie ist ein Produkt des reinen, d. h. des durch bloße Form,

und also autonomisch (selbstständig) bestimmten Willens; und sobald die Vernunft sie dafür erkennt, sobald sie weiß, daß es eine Handlung des reinen Willens ist, so versteht es sich auch schon von selbst, daß sie der Form der praktischen Vernunft gemäß ist: denn das ist völlig identisch.

Ist der Gegenstand, auf den die praktische Vernunft ihre Form anwendet, nicht durch einen Willen, nicht durch praktische Vernunft da, so macht sie es ebenso mit ihm, wie die theoretische es mit Anschauungen machte, die Vernunftähnlichkeit zeigten. Sie leiht dem Gegenstande (regulativ, und nicht, wie bei der moralischen Beurtheilung, constitutiv) ein Vermögen, sich selbst zu bestimmen, einen Willen, und betrachtet ihn alsdann unter der Form dieses *seines* Willens (ja nicht *ihres* Willens, denn sonst würde das Urtheil ein moralisches werden). Sie sagt nämlich von ihm aus, ob er das, was er ist, durch *seinen reinen Willen*, d. h. durch seine sich selbst bestimmende Kraft ist; denn ein reiner Wille und Form der praktischen Vernunft ist eins.

Von einer *Willenshandlung* oder moralischen Handlung fordert sie *imperativ*, daß sie durch reine Form der Vernunft sei; von einer *Naturwirkung* kann sie (nicht fordern) aber wünschen, daß sie *durch sich selbst sei*, daß sie Autonomie zeige. (Aber hier muß noch einmal bemerkt werden, daß die praktische Vernunft von einem solchen Gegenstand durchaus nicht verlangen kann, daß er durch *sie*, nämlich durch praktische Vernunft sei, denn da wäre er nicht durch *sich*

selbst, nicht autonomisch, sondern durch etwas Aeußeres [weil sich jede Bestimmung durch Vernunft gegen ihn als etwas Aeußeres verhält], also durch einen fremden Willen bestimmt.)

Reine Selbstbestimmung überhaupt ist Form der praktischen Vernunft. Handelt also ein Vernunftwesen, so muß es *aus reiner Vernunft* handeln, wenn es reine Selbstbestimmung zeigen soll. Handelt ein bloßes Naturwesen, so muß es *aus reiner Natur* handeln, wenn es reine Selbstbestimmung zeigen soll; denn das Selbst des Vernunftwesens ist Vernunft, das Selbst des Naturwesens ist Natur. Entdeckt nun die praktische Vernunft bei Betrachtung eines Naturwesens, daß es durch sich selbst bestimmt ist, so schreibt sie demselben (wie die theoretische Vernunft in gleichem Falle einer Anschauung *Vernunftähnlichkeit* zugestand) *Freiheitähnlichkeit* oder kurzweg *Freiheit* zu. Weil aber diese Freiheit dem Objekte von der Vernunft nur geliehen wird, da *nichts frei sein kann als das Uebersinnliche*, und *Freiheit* selbst nie als solche in die Sinne fallen kann — kurz — da es hier nur darauf ankommt, daß ein Gegenstand *frei erscheine*, nicht wirklich ist: so ist diese Analogie eines Gegenstandes mit der Form der praktischen Vernunft nicht Freiheit in der That, sondern bloß *Freiheit in der Erscheinung, Autonomie in der Erscheinung.*

Hieraus ergiebt sich also eine vierfache Beurtheilungsart und eine ihr entsprechende vierfache Klassifikation der vorgestellten Erscheinung.

Beurtheilung von Begriffen nach der Form der Erkenntniß ist logisch; die Beurtheilung von Anschauungen nach eben dieser Form ist teleologisch. Eine Beurtheilung freier Wirkungen (moralischer Handlungen) nach der Form des reinen Willens ist ästhetisch. Uebereinstimmung eines Begriffs mit der Form der Erkenntniß ist Vernunftmäßigkeit (Wahrheit, Zweckmäßigkeit, Vollkommenheit sind bloß Beziehungen dieser letzten), Analogie einer Anschauung mit der Form der Erkenntniß ist Vernunftähnlichkeit (Teleophanie, Logophanie möchte ich sie nennen), Uebereinstimmung einer Handlung mit der Form des reinen Willens ist Sittlichkeit. Analogie einer Erscheinung mit der Form des reinen Willens oder der Freiheit ist Schönheit (in weitester Bedeutung).

Schönheit also ist nichts Anderes als Freiheit in der Erscheinung.

4.

Es giebt eine solche Ansicht der Natur oder der Erscheinungen, wo wir von ihnen nichts weiter als Freiheit verlangen, wo wir bloß darauf sehen, ob sie das, was sie sind, durch sich selbst sind. Eine solche Art der Beurtheilung ist bloß wichtig und möglich durch die praktische Vernunft, weil der Freiheitsbegriff sich in der theoretischen gar nicht findet, und nur bei der praktischen Vernunft Autonomie über Alles geht. Die praktische Vernunft, auf freie Handlungen angewendet, verlangt, daß die Handlung bloß um der Handlungsweise (Form)

willen geschehe, und daß weder Stoff noch Zweck (der immer auch Stoff ist) darauf Einfluß gehabt habe. Zeigt sich nun ein Objekt in der Sinnenwelt bloß durch sich selbst bestimmt, stellt es sich den Sinnen so dar, daß man an ihm keinen Einfluß des Stoffes oder eines Zweckes bemerkt: so wird es als ein Analogon der reinen Willensbestimmung (ja nicht als Produkt einer Willensbestimmung) beurtheilt. Weil nun ein Wille, der sich nach bloßer Form bestimmen kann, frei heißt, so ist diejenige Form in der Sinnenwelt, die bloß durch sich selbst bestimmt erscheint, eine Darstellung der Freiheit; denn dargestellt heißt eine Idee, die mit einer Anschauung so verbunden wird, daß beide eine Erkenntnißregel miteinander theilen.

Die Freiheit in der Erscheinung ist also nichts Anderes als die Selbstbestimmung an einem Dinge, insofern sie sich in der Anschauung offenbart. Man setzt ihr jede Bestimmung von außen entgegen, ebenso wie man einer moralischen Handlungsart jede Bestimmung durch materielle Gründe entgegensetzt. Ein Objekt erscheint aber gleich wenig frei — es mag nun seine Form entweder von einer physischen Gewalt oder von einem verständigen Zwecke erhalten haben — sobald man den Bestimmungsgrund seiner Form in einem von diesen beiden entdeckt; denn alsdann liegt ja derselbe nicht in ihm, sondern außer ihm, und es ist ebenso wenig schön, als eine Handlung aus Zwecken eine moralische ist. Wenn das Geschmacksurtheil völlig rein ist, so muß ganz und gar davon abstrahirt werden, was für einen (theo-

retischen oder praktischen) Werth das schöne Objekt für sich selbst habe, aus welchem Stoff es gebildet und zu welchem Zwecke es vorhanden sei. Mag es sein, was es will! Sobald wir es ästhetisch beurtheilen, so wollen wir bloß wissen, ob es das, was es ist, durch sich selbst sei. Wir fragen so wenig nach einer logischen Beschaffenheit desselben, daß wir ihm vielmehr „die Unabhängigkeit von Zwecken und Regeln zum höchsten Vorzug anrechnen." — Nicht zwar, als ob Zweckmäßigkeit und Regelmäßigkeit an sich mit der Schönheit unverträglich wären; jedes schöne Produkt muß sich vielmehr Regeln unterwerfen: sondern darum, weil der bemerkte Einfluß eines Zweckes und einer Regel sich als Zwang ankündigt und Heteronomie für das Objekt bei sich führt. Das schöne Produkt darf und muß sogar regelmäßig sein, aber es muß regelfrei erscheinen.

Nun ist aber kein Gegenstand in der Natur und noch viel weniger in der Kunst zweck- und regelfrei, keiner durch sich selbst bestimmt, sobald wir über ihn nachdenken. Jeder ist durch einen andern da, jeder um eines andern willen da, keiner hat Autonomie. Das einzige existirende Ding, das sich selbst bestimmt und um seiner selbst willen ist, muß man außerhalb der Erscheinungen in der intelligibeln Welt aufsuchen. Schönheit aber wohnt nur im Felde der Erscheinungen, und es ist also gar keine Hoffnung da, vermittelst der bloßen theoretischen Vernunft und auf dem Wege des Nachdenkens auf eine Freiheit in der Sinnenwelt zu stoßen.

Aber Alles wird anders, wenn man die theoretische Untersuchung hinweglässt und die Objekte bloß nimmt, wie sie erscheinen. Eine Regel, ein Zweck kann nie erscheinen, denn es sind Begriffe und keine Anschauungen. Der Realgrund der Möglichkeit eines Objekts fällt also nie in die Sinne, und er ist so gut als gar nicht vorhanden, „sobald der Verstand nicht zu Aufsuchung desselben veranlaßt wird." Es kommt also hier lediglich auf das völlige Abstrahiren von einem Bestimmungsgrunde an, um ein Objekt in der Erscheinung als frei zu beurtheilen (denn das nicht von außen Bestimmtsein ist eine negative Vorstellung des durch sich selbst Bestimmtseins, und zwar die einzig mögliche Vorstellung desselben, weil man die Freiheit nur denken und nie erkennen kann — und selbst der Moralphilosoph muß sich mit dieser negativen Vorstellung der Freiheit behelfen). Eine Form erscheint also frei, sobald wir den Grund derselben weder außer ihr finden, noch außer ihr zu suchen veranlaßt werden. Denn würde der Verstand veranlaßt, nach dem Grunde derselben zu fragen, so würde er diesen Grund nothwendig außer dem Dinge finden müssen; weil es entweder durch einen Begriff oder durch einen Zufall bestimmt sein muß, beides sich aber gegen das Objekt als Heteronomie *) verhält. Man wird also Folgendes als einen Grundsatz aufstellen können: daß ein Objekt sich in der Anschauung als frei darstellt, wenn die Form desselben den reflektirenden Verstand nicht zur Aufsuchung eines Grundes nöthigt.

*) Fremde Gesetzgebung.

Schön also heißt eine Form, die sich selbst erklärt; sich selbst erklären heißt aber hier, sich ohne Hülfe eines Begriffs erklären. Ein Triangel erklärt sich selbst, aber nur vermittelst eines Begriffs. Eine Schlangenlinie erklärt sich selbst ohne das Medium eines Begriffs.

Schön, kann man also sagen, ist eine Form, die keine Erklärung fordert, oder auch eine solche, die sich ohne Begriff erklärt.

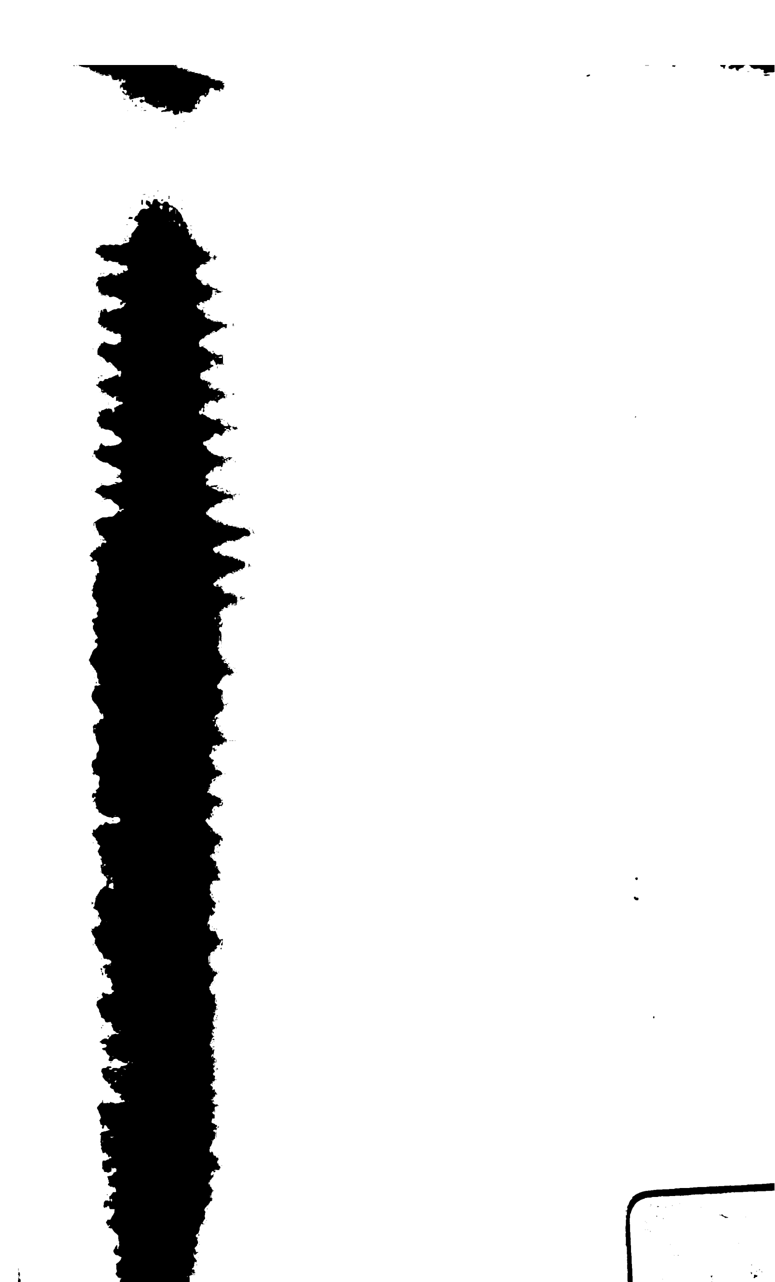
5.

Jede Form also, die wir nur unter Voraussetzung eines Begriffes möglich finden, zeigt Heteronomie in der Erscheinung. Denn jeder Begriff ist etwas Aeußeres gegen das Objekt. Eine solche Form ist jede strenge Regelmäßigkeit (worunter die mathematische obenan steht), weil sie uns den Begriff aufdringt, aus dem sie entstanden ist; eine solche Form ist jede strenge Zweckmäßigkeit (besonders die des Nützlichen, weil dies immer auf etwas Anderes bezogen wird), weil sie uns die Bestimmung und den Gebrauch des Objekts in Erinnerung bringt, wodurch nothwendigerweise die Autonomie in der Erscheinung zerstört wird.

Gesetzt nun, wir führen mit einem Objekt eine moralische Absicht aus, so wird die Form dieses Objekts durch eine Idee der praktischen Vernunft, also nicht durch sich selbst bestimmt sein, also Heteronomie erleiden. Daher kommt es, daß die moralische Zweckmäßigkeit eines Kunstwerks, oder auch einer Handlungsart, zur Schönheit derselben so wenig beiträgt, daß jene vielmehr sehr verborgen werden und aus der Natur des Dinges völlig

frei und zwanglos hervorzugehen den Anschein haben muß, wenn diese, die Schönheit, nicht darüber verloren gehen soll. Ein Dichter würde sich also vergebens mit der moralischen Absicht seines Werks entschuldigen, wenn sein Gedicht ohne Schönheit wäre. Das Schöne wird zwar jederzeit auf die praktische Vernunft bezogen, weil Freiheit kein Begriff der theoretischen sein kann — aber bloß der Form, nicht der Materie nach. Ein moralischer Zweck gehört aber zur Materie oder zum Inhalt und nicht zur bloßen Form. Um diesen Unterschied noch mehr in's Licht zu setzen, füge ich noch Folgendes hinzu. Praktische Vernunft verlangt Selbstbestimmung. Selbstbestimmung des Vernünftigen ist reine Vernunftbestimmung, Moralität; Selbstbestimmung des Sinnlichen ist reine Naturbestimmung, Schönheit. Wird die Form des Nichtvernünftigen durch Vernunft bestimmt (theoretische oder praktische, das gilt hier gleichviel), so erleidet seine reine Naturbestimmung Zwang, also kann Schönheit nicht statthaben. Es ist alsdann ein Produkt, kein Analogon; eine Wirkung, keine Nachahmung der Vernunft; denn zur Nachahmung eines Dinges gehört, daß das Nachahmende mit dem Nachgeahmten bloß die Form und nicht den Inhalt, nicht den Stoff gemein habe.

Deswegen wird sich ein moralisches Betragen, wenn es nicht zugleich mit Geschmack verbunden ist, in der Erscheinung immer als Heteronomie darstellen, gerade weil es ein Produkt der Autonomie des Willens ist; denn eben darum, weil Vernunft und Sinnlichkeit einen verschiedenen Willen haben, so wird der Wille der Sinn-



aber man muß auch das Leiden sehen können, wenn die Menschenpflicht es fordert. Der Griff in Deinen Beutel ist nicht halb so viel werth als eine kleine Gewalt über Deine weichlichen Sinne.

Was war diese Handlung? Weder nützlich, noch moralisch, noch großmüthig, noch schön. Sie war bloß passionirt, gutherzig aus Affekt.

Ein zweiter Reisender erscheint, der Verwundete erneuert seine Bitte. Diesem zweiten ist sein Geld lieb, und doch möchte er gern seine Menschenpflicht erfüllen. Ich versäume den Gewinn eines Guldens, sagt er, wenn ich die Zeit mit Dir verliere. Willst Du mir soviel, als ich versäume, von Deinem Gelde geben, so lade ich Dich auf meine Schultern und bringe Dich in einem Kloster unter, das nur eine Stunde von hier entfernt liegt. — Eine kluge Auskunft, versetzte der Andere. Aber man muß bekennen, daß Deine Dienstfertigkeit Dir nicht hoch zu stehen kommt. Ich sehe dort einen Reiter kommen, der mir die Hülfe umsonst leisten wird, die Dir nur um einen Gulden feil ist.

Was war nun diese Handlung? Weder gutherzig, noch pflichtmäßig, noch großmüthig, noch schön. Sie war bloß nützlich.

Der dritte Reisende steht bei dem Verwundeten still und läßt sich die Erzählung seines Unglücks wiederholen. Nachdenkend und mit sich selbst kämpfend steht er da, nachdem der Andere ausgeredet hat. Es wird mir schwer werden, sagt er endlich, mich von dem Mantel zu trennen, der meinem kranken Körper der einzige Schutz ist,

und Dir mein Pferd zu überlassen, da meine Kräfte erschöpft sind. Aber die Pflicht gebietet mir, Dir zu dienen. Besteige also mein Pferd und hülle Dich in meinen Mantel, so will ich Dich hinführen, wo Dir geholfen werden kann. — Dank Dir, braver Mann, für Deine redliche Meinung, erwidert Jener, aber Du sollst, da Du selbst bedürftig bist, um meinetwillen kein Ungemach leiden. Dort sehe ich zwei starke Männer kommen, die mir den Dienst werden leisten können, der Dir sauer wird.

Diese Handlung war rein (aber nicht mehr als) moralisch, weil sie gegen das Interesse der Sinne aus Achtung für das Gesetz unternommen wurde.

Jetzt nähern sich die zwei Männer dem Verwundeten und fangen an, ihn um sein Unglück zu befragen. Kaum öffnet er den Mund, so rufen Beide mit Erstaunen: Er ist's! Es ist der Nämliche, den wir suchen. Jener erkennt sie und erschrickt. Es entdeckt sich, daß Beide ihren abgesagten Feind und den Urheber ihres Unglücks in ihm erkennen, dem sie nachgereist sind, um eine blutige Rache an ihm zu nehmen. Befriedigt jetzt Euren Haß und Eure Rache, fängt Jener an, der Tod, und nicht Hülfe ist es, was ich von Euch erwarten kann. — Nein, erwiderte einer von ihnen, damit Du siehst, wer wir sind, und wer Du bist, so nimm diese Kleider und bedecke Dich. Wir wollen Dich zwischen uns in die Mitte nehmen und Dich hinbringen, wo Dir geholfen werden kann. — Großmüthiger Feind, ruft der Verwundete voll Rührung, Du beschämst mich, Du entwaffnest meinen Haß. Komm jetzt, umarme mich und

mache Deine Wohlthat vollkommen durch eine herzliche Vergebung. — Mäßige Dich, Freund, erwiderte der Andere frostig. Nicht, weil ich Dir verzeihe, will ich Dir helfen, sondern weil Du elend bist. — So nimm auch Deine Kleidung zurück, ruft der Unglückliche, indem er sie von sich wirft. Werde aus mir, was da will. Ehe will ich elendiglich umkommen, als einem stolzen Feinde meine Rettung verdanken.

Indem er aufsteht und den Versuch macht, sich wegzubegeben, nähert sich ein fünfter Wanderer, der eine schwere Last auf dem Rücken trägt. Ich bin so oft getäuscht worden, denkt der Verwundete, und der sieht mir nicht aus wie Einer, der mir helfen wollte; ich will ihn vorübergehen lassen.

Sobald der Wandrer seiner ansichtig wird, legt er seine Bürde nieder. Ich sehe, fängt er aus eigenem Antriebe an, daß Du verwundet bist und Deine Kräfte Dich verlassen. Das nächste Dorf ist noch fern, und Du wirst Dich verbluten, ehe Du davor anlangst. Steige auf meinen Rücken, so will ich mich frisch aufmachen und Dich hinbringen. — Aber was wird aus Deinem Bündel werden, daß Du hier auf freier Landstraße zurücklassen mußt? — Das weiß ich nicht, und das bekümmert mich nicht, sagt der Lastträger. Ich weiß aber, daß Du Hülfe brauchst, und daß ich schuldig bin, sie Dir zu geben."

Die Schönheit der fünften Handlung muß in demjenigen Zuge liegen, dem sie mit keiner der vorhergehenden gemein hat.

Nun haben 1) alle Fünf helfen wollen. 2) Die Meisten haben ein zweckmäßiges Mittel dazu gewählt. 3) Mehrere wollten es sich etwas kosten lassen. 4) Einige haben eine große Selbstüberwindung dabei bewiesen. Einer darunter hat aus dem reinsten moralischen Antriebe gehandelt. Aber nur der Fünfte hat unaufgefordert, und ohne mit sich zu Rathe zu gehen, geholfen, obgleich es auf seine Kosten ging. Nur der Fünfte hat sich selbst ganz dabei vergessen und „seine Pflicht mit einer Leichtigkeit erfüllt, als wenn bloß der Instinkt aus ihm gehandelt hätte." — Also wäre eine moralische Handlung alsdann erst eine schöne Handlung, wenn sie aussieht wie eine sich von selbst ergebende Wirkung der Natur. Mit einem Worte: eine freie Handlung ist eine schöne Handlung, wenn die Autonomie des Gemüths und die Autonomie in der Erscheinung koinzidiren.

Aus diesem Grunde ist das Maximum der Charaktervollkommenheit eines Menschen moralische Schönheit, denn sie tritt nur alsdann ein, wenn ihm die Pflicht zur Natur geworden ist.

Offenbar hat die Gewalt, welche die praktische Vernunft bei moralischen Willensbestimmungen gegen unsere Triebe ausübt, etwas Beleidigendes, etwas Peinliches in der Erscheinung. Wir wollen nun einmal nirgends Zwang sehen, auch nicht, wenn die Vernunft selbst ihn ausübt; auch die Freiheit der Natur wollen wir respek-

tirt wissen, weil wir jedes Wesen in der ästhetischen Beurtheilung als einen Selbstzweck betrachten, und es uns, denen Freiheit das Höchste ist, ekelt, empört, daß etwas dem anderen aufgeopfert werde und zum Mittel dienen soll. Daher kann eine moralische Handlung niemals schön sein, wenn wir der Operation zusehen, wodurch sie der Sinnlichkeit abgeängstigt wird. Unsere sinnliche Natur muß also im Moralischen frei erscheinen, obgleich sie es nicht wirklich ist, und es muß das Ansehen haben, als wenn die Natur bloß den Auftrag unserer Triebe vollführte, indem sie sich, den Trieben gerade entgegen, unter die Herrschaft des reinen Willens beugt.

II. Freiheit in der Erscheinung ist eins mit der Schönheit.

Ich habe schon berührt, daß keinem Dinge in der Sinnenwelt Freiheit wirklich zukomme, sondern bloß scheinbar sei. Aber positiv frei kann es auch nicht einmal *scheinen*, weil dies bloß eine Idee der Vernunft ist, der keine Anschauung adäquat sein kann. Wenn aber die Dinge, insofern sie in der Erscheinung vorkommen, Freiheit weder besitzen noch zeigen, wie kann man einen objektiven Grund dieser Vorstellung in den Erscheinungen suchen? Dieser objektive Grund müßte eine solche Beschaffenheit derselben sein, deren Vorstellung uns schlechterdings *nöthigt*, die Idee der Freiheit in uns hervorzubringen und auf das Objekt zu beziehen. Dies ist, was jetzt bewiesen werden muß. Frei sein und durch

sich selbst bestimmt sein, von innen heraus bestimmt sein, ist eins. Jede Bestimmung geschieht entweder von außen, oder nicht von außen (von innen); was also nicht von außen bestimmt erscheint, und doch als bestimmt erscheint, muß als von innen bestimmt vorgestellt werden. „Sobald also das Bestimmtsein gedacht wird, so ist das Nichtvonaußenbestimmtsein indirekt zugleich die Vorstellung des Voninnenbestimmtseins oder der Freiheit.“

Wie wird nun dieses Nichtvonaußenbestimmtsein selbst wieder vorgestellt? Hierauf beruht Alles; denn wird dieses an einem Gegenstand nicht nothwendig vorgestellt, so ist auch gar kein Grund da, das Voninnenbestimmtsein oder die Freiheit vorzustellen. Nothwendig aber muß die Vorstellung des letztern sein, weil unser Urtheil vom Schönen Nothwendigkeit enthält und Jedermanns Bestimmung fordert. Es darf also nicht dem Zufall überlassen sein, ob wir bei der Vorstellung eines Objekts auf seine Freiheit Rücksicht nehmen wollen, sondern die Vorstellung desselben muß auch die Vorstellung des Nichtvonaußenbestimmtseins schlechterdings und nothwendig mit sich führen.

Dazu wird nun erfordert, daß uns der Gegenstand selbst durch seine objektive Beschaffenheit einlade oder vielmehr nöthige, auf die Eigenschaft des Nichtvonaußenbestimmtseins an ihm zu merken; weil eine bloße Negation nur dann bemerkt werden kann, wenn ein Bedürfniß nach ihrem positiven Gegentheile vorausgesetzt wird.

Ein Bedürfniß nach der Vorstellung des Voninnenbestimmtseins, des Bestimmungsgrundes, kann nur durch Vorstellung des Bestimmtseins entstehen. Zwar ist Alles, was uns vorgestellt werden kann, etwas Bestimmtes, aber nicht Alles wird als ein solches vorgestellt; und was nicht vorgestellt wird, ist für uns so gut als gar nicht vorhanden. Etwas muß an dem Gegenstande sein, was ihn aus der unendlichen Reihe des Nichtssagenden und Leeren heraushebt und unseren Erkenntnißtrieb reizt; denn das Nichtssagende ist dem Nichts beinahe gleich. Es muß sich als ein Bestimmtes darstellen, denn es soll uns auf das Bestimmende führen.

Nun ist aber der Verstand das Vermögen, welches den Grund zu der Folge sucht; folglich muß der Verstand in's Spiel gesetzt werden. Der Verstand muß veranlaßt werden, über die Form des Objekts zu reflektiren: über die Form; denn der Verstand hat es nur mit der Form zu thun.

Das Objekt muß also eine solche Form besitzen und zeigen, die eine Regel zuläßt: denn der Verstand kann sein Geschäft nur nach Regeln verwalten. Es ist aber nicht nöthig, daß der Verstand diese Regel erkennt, denn Erkenntniß der Regel würde allen Schein der Freiheit zerstören (wie bei jeder strengen Regelmäßigkeit wirklich der Fall ist), es ist genug, daß der Verstand auf eine Regel — unbestimmt welche — geleitet wird.

(Man darf nur ein einzelnes Baumblatt betrachten, so dringt sich einem sogleich die Unmöglichkeit auf, daß sich das Mannigfaltige an demselben von ungefähr und

ohne alle Regel so habe ordnen können, wenn man auch gleich von der teleologischen Beurtheilung abstrahirt. Die unmittelbare Reflexion über den Anblick desselben lehrt es, ohne daß man nöthig hat, diese Regel einzusehen und sich einen Begriff von der Struktur desselben zu bilden.)

Eine Form, welche sich nach einer Regel behandeln läßt, auf eine Regel deutet, heißt kunstmäßig oder technisch. Nur die technische Form eines Objekts veranlaßt den Verstand, den Grund zu der Folge zu suchen und das Bestimmende zu dem Bestimmten; und insofern also eine solche Form ein Bedürfniß erweckt, nach einem Grunde der Bestimmung zu fragen, so führt hier die Negation des Vonaußenbestimmtseins ganz nothwendig auf die Vorstellung des Voninnenbestimmtseins oder der Freiheit.

Freiheit kann also nur mit Hülfe der Technik dargestellt werden, sowie Freiheit des Willens nur mit Hülfe der Kausalität, und materiellen Willensbestimmungen gegenüber, gedacht werden kann. Mit anderen Worten: der negative Begriff der Freiheit ist nur durch den positiven Begriff seines Gegentheils denkbar; und so wie die Vorstellung der Naturkausalität nöthig ist, um uns auf die Vorstellung der Willensfreiheit zu leiten, so ist eine Vorstellung von Freiheit nöthig, um uns im Reiche der Erscheinungen auf Freiheit zu leiten.

Hieraus ergiebt sich nun eine zweite Grundbedingung des Schönen, ohne welche die erste bloß ein leerer Begriff sein würde. Freiheit in der Erscheinung ist

zwar der Grund der Schönheit, aber Technik ist die nothwendige Bedingung unserer Vorstellung von der Freiheit. Man könnte dieses auch so ausdrücken: Der Grund der Schönheit ist überall Freiheit in der Erscheinung. Der Grund unserer Vorstellung von Schönheit ist Technik in der Freiheit.

Vereinigt man beide Grundbedingungen der Schönheit und der Vorstellung der Schönheit, so ergiebt sich daraus folgende Erklärung:

Schönheit ist Natur in der Kunstmäßigkeit.

Ehe ich aber von dieser Erklärung einen sichern und philosophischen Gebrauch machen kann, muß ich erst den Begriff Natur bestimmen und vor jeder Mißdeutung sicher stellen. Der Ausdruck Natur ist mir darum lieber als Freiheit, weil er zugleich das Feld des Sinnlichen bezeichnet, worauf das Schöne sich einschränkt, und neben dem Begriffe der Freiheit auch sogleich ihre Sphäre in der Sinnenwelt andeutet. Der Technik gegenübergestellt, ist Natur, was durch sich selbst ist; Kunst ist, was durch eine Regel ist; Natur in der Kunstmäßigkeit, was sich selber die Regel giebt — was durch seine eigene Regel ist (Freiheit in der Regel, Regel in der Freiheit).

Wenn ich sage: die Natur des Dinges, das Ding folgt seiner Natur, es bestimmt sich durch seine Natur, so setze ich darin die Natur allem Demjenigen entgegen, was von dem Objekte verschieden ist, was bloß als zufällig an demselben betrachtet wird und hinweggedacht werden kann, ohne zugleich sein Wesen

aufzuheben. Es ist gleichsam die Person des Dinges, wodurch es von allen anderen Dingen, die nicht seiner Art sind, unterschieden wird. Daher werden diejenigen Eigenschaften, welche ein Objekt mit allen anderen gemein hat, nicht eigentlich zu seiner Natur gerechnet, ob es gleich diese Eigenschaften nicht ablegen kann, ohne daß es aufhörte zu existiren. Nur Dasjenige wird durch den Ausdruck Natur bezeichnet, wodurch es das bestimmte Ding wird, was es ist. Alle Körper z. B. sind schwer; aber zur Natur eines körperlichen Dinges gehören nur diejenigen Wirkungen der Schwere, welche aus seiner speziellen Beschaffenheit resultiren. Sobald die Schwerkraft an einem Dinge, für sich selbst und unabhängig von seiner speziellen Beschaffenheit, bloß als allgemeine Naturkraft wirkt, so wird sie als eine fremde Gewalt angesehen, und ihre Wirkungen verhalten sich als Heteronomie gegen die Natur des Dinges. Ein Beispiel mag dies in's Licht setzen. Eine Vase ist, als Körper betrachtet, der Schwerkraft unterworfen; aber die Wirkungen der Schwerkraft müssen, wenn sie die Natur einer Vase nicht verleugnen soll, durch die Form der Vase modifizirt, d. i. besonders bestimmt und durch diese spezielle Form nothwendig gemacht worden sein. Jede Wirkung der Schwerkraft an einer Vase aber ist zufällig, welche unbeschadet ihrer Form als Vase kann hinweggenommen werden. Alsdann wirkt die Schwerkraft gleichsam außerhalb der Oekonomie, außerhalb der Natur des Dinges und erscheint sogleich als eine fremde Gewalt. Dies geschieht,

wenn die Vase in einen weiten und breiten Bauch sich endigt, weil es da aussieht, als ob die Schwere der Länge genommen hätte, was sie der Breite gegeben; kurz, als ob die Schwerkraft über die Form, nicht die Form über die Schwerkraft geherrscht hätte.

Ebenso ist es mit Bewegungen. Eine Bewegung gehört zur Natur des Dinges, wenn sie aus der speziellen Beschaffenheit oder aus der Form des Dinges nothwendig fließt. Eine Bewegung aber, welche dem Dinge, unabhängig von seiner speziellen Form, durch das allgemeine Gesetz der Schwere vorgeschrieben wird, liegt außerhalb der Natur desselben und zeigt Heteronomie. Man stelle ein schweres Wagenpferd neben einen leichten spanischen Zelter. Die Last, welche jenes zu ziehen gewöhnt worden ist, hat seinen Bewegungen die Natürlichkeit genommen, daß es, auch ohne einen Wagen hinter sich herzuschleppen, ebenso mühsam und schwerfällig einhertrabt, als wenn es einen zu ziehen hätte. Seine Bewegungen entspringen nicht mehr aus seiner speziellen Natur, sondern verrathen die geschleppte Last des Wagens. Der leichte Zelter hingegen ist nie gewöhnt worden, eine größere Kraft anzuwenden, als er auch in seiner größten Freiheit zu äußern sich angetrieben fühlt. Jede seiner Bewegungen ist also eine Wirkung seiner sich selbst überlassenen Natur. Daher bewegt er sich so leicht, als wenn er gar keine Last wäre, über dieselbe Fläche hinweg, die das Kutschpferd mit bleischweren Füßen tritt. „Man wird bei ihm gar nicht daran erinnert, daß er ein Körper ist: so sehr

hat die spezielle Pferdeform die allgemeine Körpernatur, die der Schwere gehorchen muß, überwunden." Hingegen macht die Schwerfälligkeit der Bewegung das Kutschpferd augenblicklich in unserer Vorstellung zur Masse, und die eigenthümliche Natur des Rosses wird in demselben von der allgemeinen Körpernatur unterdrückt.

Wenn man einen flüchtigen Blick durch das Thierreich wirft, so findet man, daß die Schönheit der Thiere in demselben Verhältnisse abnimmt, als sie sich der Masse nähern und bloß der Schwerkraft zu dienen scheinen. Die Natur eines Thiers (in der ästhetischen Bedeutung dieses Wortes) äußert sich entweder in seinen Bewegungen oder in seinen Formen, und beide werden eingeschränkt durch die Masse. Hat die Masse Einfluß gehabt auf die Form, so nennen wir diese plump; hat die Masse Einfluß gehabt auf die Bewegung, so heißt diese unbehülflich. Im Bau des Elephanten, des Bären, des Stiers u. s. w. ist es die Masse, welche an der Form sowohl als an der Bewegung dieser Thiere einen sichtbaren Antheil hat. Die Masse aber muß jederzeit der Schwerkraft gehorchen, die sich gegen die eigene Natur des organischen Körpers als eine fremde Potenz verhält.

Dagegen nehmen wir überall Schönheit wahr, wo die Masse von der Form und (im Thier- und Pflanzenreich) von den lebendigen Kräften (in die ich die Autonomie des Organischen setze) völlig beherrscht wird.

Die Masse eines Pferdes ist bekanntlich von ungleich größerem Gewicht als die Masse einer Ente oder eines Krebses; nichts destoweniger ist die Ente schwer und das Pferd leicht: bloß weil sich die lebendigen Kräfte zur Masse bei Beiden ganz verschieden verhalten. Dort ist es der Stoff, der die Kraft beherrscht; hier ist die Kraft Herr über den Stoff.

Unter den Thiergattungen ist das Vogelgeschlecht der beste Belag meines Satzes. Ein Vogel im Fluge ist die glücklichste Darstellung des durch die Form bezwungenen Stoffes, der durch die Kraft überwundenen Schwere.

Es ist nicht unwichtig zu bemerken, daß die Fähigkeit, über die Schwere zu siegen, oft zum Symbol der Freiheit gebraucht wird. Wir drücken die Freiheit der Phantasie aus, indem wir ihr Flügel geben; wir lassen Psyche mit Schmetterlingsflügeln sich über das Irdische erheben, wenn wir ihre Freiheit von den Fesseln des Stoffs bezeichnen wollen. Offenbar ist die Schwerkraft eine Fessel für jedes Organische, und ein Sieg über dieselbe giebt daher kein unschickliches Sinnbild der Freiheit ab. Nun giebt es aber keine treffendere Darstellung der besiegten Schwere als ein geflügeltes Thier, das sich aus innerem Leben (Autonomie des Organischen) der Schwerkraft direkt entgegen bestimmt. Die Schwerkraft erhält sich ungefähr ebenso gegen die lebendige Kraft des Vogels, wie sich — bei reinen Willensbestimmungen — die Neigung zu der gesetzgebenden Vernunft verhält. — —

Natur an einem technischen Dinge, inwiefern wir sie dem Nichttechnischen entgegensetzen, ist seine technische Form selbst, gegen welches alles Andere, was nicht zu dieser technischen Oekonomie gehört, als etwas Auswärtiges, und wenn es darauf Einfluß gehabt hat, als Heteronomie und als Gewalt betrachtet wird. Aber es ist damit noch nicht genug, daß ein Ding nur durch seine Technik bestimmt erscheine — rein technisch sei; denn das ist auch jede streng mathematische Figur, ohne deswegen schön zu sein. Die Technik selbst muß wieder durch die Natur des Dinges bestimmt erscheinen, welches man den freiwilligen Konsens des Dinges zu seiner Technik nennen könnte. Hier wird also die Natur des Dinges von seiner Technik wieder unterschieden, da sie doch kurz vorher für identisch mit derselben erklärt wurde. Aber der Widerspruch ist nur scheinbar. Gegen äußere Bestimmungen verhält sich die technische Form des Dinges als Natur; aber gegen das innere Wesen des Dinges kann sich die technische Form wieder als etwas Aeußeres und Fremdes verhalten. Z. B. es ist die Natur eines Zirkels, daß er eine Linie sei, die in jedem Punkte ihrer Richtung von einem gegebenen Punkte gleichweit absteht. Schneidet nun ein Gärtner einen Baum zu einer Zirkelfigur aus, so fordert die Natur des Zirkels, daß er vollkommen rund geschnitten sei. Sobald also eine Zirkelfigur an dem Baume angekündigt wird, so muß sie erfüllt werden; und es beleidigt unser Auge, wenn dagegen gesündigt wird. Aber was die Natur des Zirkels fordert, das wider-

spricht der Natur des Baumes; und weil wir nicht umhin können, dem Baume seine eigene Natur, seine Persönlichkeit, zuzugestehen, so verdrießt uns diese Gewaltthätigkeit, und es gefällt uns, wenn er die ihm aufgedrungene Technik aus innerer Freiheit vernichtet. Die Technik ist also überall etwas Fremdes, wo sie nicht mit der ganzen Existenz des Dinges eins ist, nicht von innen heraus, sondern von außen hineinkommt, nicht dem Dinge nothwendig und angeboren, sondern ihm gegeben und also zufällig ist.

Noch ein Beispiel wird uns vollkommen verständigen. Wenn der Mechanikus ein musikalisches Instrument verfertigt, so kann es noch so rein technisch sein, ohne auf Schönheit Anspruch zu machen. Es ist rein technisch, wenn Alles an demselben Form ist, wenn überall nur der Begriff und nirgends der Stoff oder der Mangel von Seiten des Künstlers seine Form bestimmt. Auch kann man von diesem Instrumente sagen, es habe Autonomie; sobald man nämlich das αὐτὸ in den Gedanken setzt, der hier völlig und rein gesetzgebend war und den Stoff übermeisterte. Setzt man aber das αὐτὸ des Instruments in Dasjenige, was an ihm Natur ist und wodurch es existirt, so verändert sich das Urtheil. Seine technische Form wird als etwas von ihm Verschiedenes, von seiner Existenz Unabhängiges und Zufälliges erkannt und als eine äußere Gewalt betrachtet. Es entdeckt sich, daß diese technische Form etwas Auswärtiges ist, daß sie ihm durch den Verstand des Künstlers gewaltthätig aufgedrungen worden. Ob also

gleich die technische Form des Instruments, wie wir angenommen haben, reine Autonomie enthält und äußert, so ist sie selbst doch Heteronomie gegen das Ding, an dem sie sich findet. Ob sie gleich keinen Zwang, weder von Seiten des Stoffs, noch des Künstlers erleidet, so übt sie ihn doch gegen die eigene Natur des Dinges aus — sobald wir dieses als ein Naturding betrachten, welches einem logischen Dinge (einem Begriffe) zu dienen genöthigt wird.

Was wäre also Natur in dieser Bedeutung? Das innere Prinzip der Existenz an einem Dinge, zugleich als der Grund seiner Form betrachtet; die innere Nothwendigkeit der Form. — Die Form muß im eigentlichsten Sinne zugleich selbstbestimmend und selbstbestimmt sein; nicht bloße Autonomie, sondern Heautonomie muß da sein. Aber, wird man hier einwenden, wenn die Form mit der Existenz des Dinges zusammen eins ausmachen muß, um Schönheit hervorzubringen, wo bleiben die Schönheiten der Kunst, welche diese Heautonomie niemals haben können? Ich will darauf antworten, wann wir erst zu dem Schönen der Kunst gekommen sind; denn dieses erfordert ein ganz eigenes Kapitel. Nur soviel kann ich im Voraus sagen: daß diese Forderung von der Kunst nicht darf abgewiesen werden, und daß auch die Formen der Kunst mit der Existenz des Geformten Eins ausmachen müssen, wenn sie auf die höchste Schönheit Anspruch machen sollen; und da sie dieses in der Wirklichkeit nicht können, weil die menschliche Form an einem Marmor immer zufällig bleibt, so müssen sie wenigstens

so erscheinen. Was ist also Natur in der Kunstmäßigkeit, Autonomie in der Technik? Sie ist die reine Zusammenstimmung des inneren Wesens mit der Form, eine Regel, die von dem Dinge selbst zugleich befolgt und gegeben ist. (Aus diesem Grunde ist in der Sinnenwelt nur das Schöne ein Symbol des in sich Vollendeten oder des Vollkommenen, weil es nicht wie das Zweckmäßige auf etwas außer sich braucht bezogen zu werden, sondern sich selbst zugleich gebietet und gehorcht und sein eigenes Gesetz vollbringt.)

Man wird nunmehr in den Stand gesetzt sein, mir ungehindert zu folgen, wenn ich von Natur, von Selbstbestimmung, von Autonomie und Heautonomie, von Freiheit und von Kunstmäßigkeit spreche. Man wird auch mit mir darüber einig sein, daß diese Natur und diese Heautonomie objektive Beschaffenheiten der Gegenstände sind, denen ich sie zuschreibe; denn sie bleiben ihnen, auch wenn das vorstellende Subjekt ganz hinweggedacht wird. Der Unterschied zwischen zwei Naturwesen — worunter das eine ganz Form ist und eine vollkommene Herrschaft der lebendigen Kraft über die Masse zeigt, das andere aber von seiner Masse unterjocht worden ist — bleibt übrig, auch nach völliger Hinwegdenkung des beurtheilenden Subjekts. Ebenso ist der Unterschied zwischen einer Technik durch Verstand und einer Technik durch Natur (wie bei allem Organischen) gänzlich unabhängig von der Existenz des vernünftigen Subjekts. Er ist also objektiv, und also ist es auch der Begriff von einer Natur in der Technik, der sich darauf gründet.

Freilich ist die Vernunft nöthig, um von dieser objektiven Eigenschaft der Dinge gerade einen solchen Gebrauch zu machen, wie bei dem Schönen der Fall ist. Aber dieser subjektive Gebrauch hebt die Objektivität des Grundes nicht auf, denn auch mit dem Vollkommenen, mit dem Guten, mit dem Nützlichen hat es dieselbe Bewandtniß, ohne daß darum die Objektivität dieser Prädikate weniger gegründet wäre.

„Freilich wird der Begriff der Freiheit selbst, oder das Positive, von der Vernunft erst in das Objekt hineingelegt, indem sie dasselbe unter der Form des Willens betrachtet; aber das Negative dieses Begriffes giebt die Vernunft dem Objekte nicht, sondern sie findet es in demselben schon vor. Der Grund der dem Objekte zugesprochenen Freiheit liegt also doch in ihm selbst, obgleich die Freiheit nur in der Vernunft liegt."

Kant stellt in seiner Kritik der Urtheilskraft (S. 177) einen Satz auf, der von ungemeiner Fruchtbarkeit ist, und der, wie ich denke, erst aus meiner Theorie seine Erklärung erhalten kann. Natur, sagt er, ist schön, wenn sie aussieht wie Kunst; Kunst ist schön, wenn sie aussieht wie Natur. Dieser Satz macht also die Technik zu einem wesentlichen Requisit des Naturschönen und die Freiheit zur wesentlichen Bedingung des Kunstschönen. Da aber das Kunstschöne schon an sich selbst die Idee der Technik, das Naturschöne die Idee der Freiheit mit einschließt, so gesteht also Kant selbst ein, daß Schönheit nichts Anderes als Natur in der Technik, Freiheit in der Kunstmäßigkeit sei.

Wir müssen erstlich wissen, daß das schöne Ding ein Naturding ist, d. i. daß es durch sich selbst ist; zweitens muß es uns vorkommen, als ob es durch eine Regel wäre: denn er sagt ja, es muß aussehen wie Kunst. Beide Vorstellungen: es ist durch sich selbst und es ist durch eine Regel, lassen sich aber nur auf eine einzige Art vereinigen, nämlich, wenn man sagt: es ist durch eine Regel, die es sich selbst gegeben hat. Autonomie in der Technik, Freiheit in der Kunstmäßigkeit.

Es könnte aus dem Bisherigen scheinen, als ob Freiheit und Kunstmäßigkeit einen völlig gleichen Anspruch auf das Wohlgefallen hätten, das uns die Schönheit einflößt; als ob die Technik mit der Freiheit in gleicher Reihe stände — und da hätte ich freilich sehr unrecht, daß ich in meiner Erklärung vom Schönen (Autonomie in der Erscheinung) nur auf die Freiheit Rücksicht nahm und der Technik gar nicht erwähnte. Aber meine Definition ist sehr genau abgewogen worden: Technik und Freiheit haben nicht dasselbe Verhältniß zum Schönen; Freiheit allein ist der Grund des Schönen, Technik ist nur der Grund unserer Vorstellung von der Freiheit — jene also der unmittelbare Grund, diese nur mittelbar die Bedingung der Schönheit. Technik nämlich trägt nur insofern zur Schönheit bei, als sie dazu dient, die Vorstellung der Freiheit zu erregen.

Vielleicht kann ich diesen Satz — der übrigens aus dem Vorhergehenden schon ziemlich klar ist — noch auf folgendem Wege erläutern:

Bei dem Naturschönen sehen wir mit unseren Augen, daß es durch sich selbst ist; daß es durch eine Regel sei, sagt uns nicht der Sinn, sondern der Verstand. Nun verhält sich aber die Regel zur Natur wie Zwang zur Freiheit. Da wir uns nun die Regel bloß denken, die Natur aber sehen: so denken wir uns Zwang und sehen Freiheit. Der Verstand erwartet und fordert eine Regel, der Sinn lehrt, daß das Ding durch sich selbst und durch keine Regel ist. Läge uns nun an der Technik, so müßte uns die fehlgeschlagene Erwartung verdrießen, die uns doch vielmehr Vergnügen macht. Also muß uns an der Freiheit und nicht an der Technik liegen. Wir hätten Ursache, aus der Form des Dinges auf einen logischen Ursprung, also auf Heteronomie zu schließen, und wider Erwartung finden wir Autonomie. Da wir über diesen Fund froh sind und uns dadurch gleichsam von einer Sorge (die in unserm praktischen Vermögen ihren Sitz hat) erleichtert fühlen, so beweist dieses, daß wir bei der Regelmäßigkeit nicht soviel als bei der Freiheit gewinnen. Es ist bloß ein Bedürfniß unserer theoretischen Vernunft, uns die Form des Dinges als abhängig von einer Regel zu denken; aber daß es durch keine Regel, sondern durch sich selbst ist, ist ein Faktum für unseren Sinn. Wie könnten wir aber einen ästhetischen Werth auf die Technik legen und doch mit Wohlgefallen wahrnehmen, daß ihr Gegentheil wirklich ist? Also dient die Vorstellung der Technik bloß dazu, uns die Nichtabhängigkeit des Produkts von derselben in's Gemüth zu rufen und seine Freiheit desto anschaulicher zu machen.

Dieses leitet mich nun von selbst auf den Unterschied zwischen dem Schönen und dem Vollkommenen. Alles Vollkommene, das absolut Vollkommene ausgenommen, welches das Moralische ist, ist unter dem Begriff der Technik enthalten, weil es in der Uebereinstimmung des Mannigfaltigen zu Einem besteht. Da nun die Technik bloß mittelbar zu der Schönheit beiträgt, insofern sie die Freiheit bemerkbar macht, das Vollkommene aber unter dem Begriff der Technik enthalten ist: so sieht man gleich, daß es nur die Freiheit in der Technik ist, was das Schöne von dem Vollkommenen unterscheidet. Das Vollkommene kann Autonomie haben, insofern seine Form durch seinen Begriff rein bestimmt worden ist; aber Heautonomie hat nur das Schöne, weil nur an diesem die Form durch das innere Wesen bestimmt ist.

Das Vollkommene, dargestellt mit Freiheit, wird sogleich in das Schöne verwandelt. Es wird aber mit Freiheit dargestellt, wenn die Natur des Dinges mit seiner Technik zusammenstimmend erscheint; wenn es aussieht, als wenn diese aus dem Dinge selbst freiwillig hervorgeflossen wäre. Man kann das Bisherige auch kurz so ausdrücken: Vollkommen ist ein Gegenstand, wenn alles Mannigfaltige an ihm zur Einheit seines Begriffs übereinstimmt; schön ist er, wenn seine Vollkommenheit als Natur erscheint. Die Schönheit wächst, wenn die Vollkommenheit zusammengesetzter wird und die Natur dabei nichts leidet; denn die Aufgabe der Freiheit wird mit der zunehmenden Menge

des Verbundenen schwieriger, und ihre glückliche Auflösung eben darum überraschender.

Zweckmäßigkeit, Ordnung, Proportion, Vollkommenheit — Eigenschaften, in denen man die Schönheit lange gefunden zu haben glaubte — haben mit derselben ganz und gar nichts zu thun. Wo aber Ordnung, Proportion u. s. w. zur Natur eines Dinges gehören, wie bei allem Organischen, da sind sie auch eo ipso unverletzbar; aber nicht um ihrer selbst willen, sondern weil sie von der Natur des Dinges unzertrennlich sind. Eine grobe Verletzung der Proportion ist häßlich, aber nicht weil Beobachtung der Proportion Schönheit ist. Ganz und gar nicht, sondern weil sie eine Verletzung der Natur ist, also Heteronomie andeutet. Ich bemerke überhaupt, daß der ganze Irrthum Derer, welche die Schönheit in der Proportion oder in der Vollkommenheit suchten, davon herrührt: sie fanden, daß die Verletzung derselben den Gegenstand häßlich machte; daraus zogen sie gegen alle Logik den Schluß, daß die Schönheit in der genauen Beobachtung dieser Eigenschaften enthalten sei. Aber alle diese Eigenschaften machen bloß die Materie des Schönen, welche sich bei jedem Gegenstande abändern kann; sie können zur Wahrheit gehören, welche auch nur die Materie der Schönheit ist. Die Form des Schönen ist nur ein freier Vortrag der Wahrheit, der Zweckmäßigkeit, der Vollkommenheit.

Wir nennen ein Gebäude vollkommen, wenn sich alle Theile desselben nach dem Begriffe und dem Zwecke des

Ganzen richten, und seine Form durch seine Idee rein bestimmt worden ist. Schön aber nennen wir es, wenn wir diese Idee nicht zu Hülfe nehmen müssen, um die Form einzusehen, wenn sie freiwillig und absichtslos aus sich selbst hervorzuspringen, und alle Theile sich durch sich selbst zu beschränken scheinen. Ein Gebäude kann deswegen (beiläufig zu sagen) nie ein ganz freies Kunstwerk sein und nie ein Ideal der Schönheit erreichen, weil es schlechterdings unmöglich ist, an einem Gebäude, das Treppen, Thüren, Kamine, Fenster und Oefen braucht, ohne Hülfe eines Begriffs auszureichen und also Heteronomie zu verbergen. Völlig rein kann also nur diejenige Kunstschönheit sein, deren Original in der Natur selbst sich findet.

Schön ist ein Gefäß, wenn es, ohne seinem Begriff zu widersprechen, einem freien Spiele der Natur gleich sieht. Die Handhabe an einem Gefäß ist bloß des Gebrauchs wegen, also durch einen Begriff da; soll aber das Gefäß schön sein, so muß diese Handhabe so ungezwungen und freiwillig daraus hervorspringen, daß man ihre Bestimmung vergißt. Ginge sie aber in einem rechten Winkel ab, verengte sich der weite Bauch plötzlich zu einem engen Halse u. dgl., so würde diese abrupte Veränderung der Richtung allen Schein von Freiwilligkeit zerstören, und die Autonomie der Erscheinung würde verschwinden.

Wann sagt man wohl, daß eine Person schön gekleidet sei? Wenn weder das Kleid durch den Körper noch der Körper durch das Kleid an seiner Freiheit etwas lei-

det; wenn dieses aussieht, als wenn es mit dem Körper nichts zu verkehren hätte, und doch auf's Vollkommenste seinen Zweck erfüllt. Die Schönheit oder vielmehr der Geschmack betrachtet alle Dinge als Selbstzwecke und duldet schlechterdings nicht, daß eins dem anderen als Mittel dient oder das Joch trägt. In der ästhetischen Welt ist jedes Naturwesen ein freier Bürger, der mit dem edelsten gleiche Rechte hat und nicht einmal um des Ganzen willen darf gezwungen werden, sondern zu allem schlechterdings konsentiren muß. In dieser ästhetischen Welt, die eine ganz andere ist als die vollkommenste Platonische Republik, fordert auch der Rock, den ich auf dem Leibe trage, Respekt von mir für seine Freiheit, und er verlangt von mir, gleich einem verschämten Bedienten, daß ich Niemand merken lasse, daß er mir dient. Dafür aber verspricht er mir auch reciproce, seine Freiheit so bescheiden zu gebrauchen, daß die meinige nichts dabei leidet; und wenn beide Wort halten, so wird die ganze Welt sagen, daß ich schön angezogen sei. Spannt hingegen der Rock, so verlieren wir Beide, der Rock und ich, von unserer Freiheit. Deswegen sind alle ganz enge und ganz weite Kleidungsarten gleich wenig schön; denn nicht zu rechnen, daß beide die Freiheit der Bewegungen einschränken, so zeigt bei der engen Kleidung der Körper seine Figur nur auf Kosten des Kleides, und bei der weiten Kleidung verbirgt der Rock die Figur des Körpers, indem er sich selbst mit der seinigen aufbläht und seinen Herrn zu seinem bloßen Träger herabsetzt.

Eine Birke, eine Fichte, eine Pappel ist schön, wenn sie schlank emporsteigt, eine Eiche, wenn sie sich krümmt; die Ursache ist, weil diese, sich selbst überlassen, die krumme, jene hingegen die grade Richtung lieben. Zeigt sich also die Eiche schlank und die Birke verbogen, so sind sie beide nicht schön, weil ihre Richtungen fremden Einfluß, Heteronomie, verrathen. Wird hingegen die Pappel vom Winde gebogen, so finden wir dies wieder schön, weil sie durch ihre schwankende Bewegung ihre Freiheit äußert.

Welchen Baum wird sich der Maler am liebsten aussuchen, um ihn in Landschaften zu benutzen? Denjenigen gewiß, der von der Freiheit Gebrauch macht, die ihm bei aller Technik seines Baues gelassen ist — der sich nicht nach seinem Nachbar sklavisch richtet, sondern sich selbst mit einiger Kühnheit etwas herausnimmt, aus seiner Ordnung tritt, sich eigensinnig dahin oder dorthin wendet, wenn er auch gleich hier eine Lücke lassen, dort etwas durch seine ungestüme Dazwischenkunft verwirren müßte. An demjenigen hingegen, der immer in einerlei Richtung verharrt, auch wenn ihm seine Gattung weit mehr Freiheit vergönnt, dessen Aeste ängstlich in Reihe und Glied bleiben, als wenn sie nach der Schnur gezogen wären, wird er mit Gleichgültigkeit vorübergehen.

An jeder großen Komposition ist es nöthig, daß sich das Einzelne einschränke, um das Ganze zum Effekt kommen zu lassen. Ist diese Einschränkung des Einzelnen zugleich eine Wirkung seiner Freiheit, d. i. setzt es sich diese Grenze selbst, so ist die Komposition schön.

Schönheit ist durch sich selbst gebändigte Kraft, Beschränkung aus Kraft.

Ein Landschaft ist schön komponirt, wenn alle einzelnen Partieen, aus denen sie besteht, so ineinanderspielen, daß jede sich selbst ihre Grenze setzt, und das Ganze also das Resultat von der Freiheit des Einzelnen ist. Alles in einer Landschaft soll auf das Ganze bezogen sein, und alles Einzelne soll doch nur unter seiner eigenen Regel zu stehen, seinem eigenen Willen zu folgen scheinen. Es ist aber unmöglich, daß die Zusammenstimmung zu einem Ganzen kein Opfer von Seiten des Einzelnen koste, da die Kollision der Freiheit unvermeidlich ist. Der Berg wird also auf Manches einen Schatten werfen wollen, was man beleuchtet haben will; Gebäude werden die Naturfreiheit einschränken, die Aussicht hemmen; die Zweige werden lästige Nachbarn sein; Menschen, Thiere, Wolken wollen sich bewegen, denn die Freiheit des Lebendigen äußert sich nur in Handlung. Der Fluß will in seiner Richtung kein Gesetz von dem Ufer annehmen, sondern seinem eigenen folgen; kurz: jedes Einzelne will seinen Willen haben. Wo bliebe aber nun die Harmonie des Ganzen, wenn Jedes nur für sich selbst sorgt? Daraus eben geht sie hervor, daß Jedes aus innerer Freiheit sich gerade die Einschränkung vorschreibt, die das Andere braucht, um seine Freiheit zu äußern. Ein Baum im Vordergrunde könnte eine schöne Partie im Hintergrunde bedecken; ihn zu nöthigen, daß er das nicht thut, würde seiner Freiheit zu nahe getreten sein und Stümperei verrathen.

Was thut also der verständige Künstler? Er läßt denjenigen Ast des Baumes, der den Hintergrund zu verhüllen droht, aus eigener Schwere sich heruntersenken und dadurch dem hintern Prospekte freiwillig Platz machen; und so vollbringt der Baum den Willen des Künstlers, indem er bloß seinem eigenen folgt.

Eine Versifikation ist schön, wenn jeder einzelne Vers sich selbst seine Länge und Kürze, seine Bewegung und seinen Ruhepunkt giebt, jeder Reim sich aus innerer Nothwendigkeit darbietet und doch wie gerufen kommt — kurz, wenn kein Wort von dem anderen, kein Vers von dem anderen Notiz zu nehmen, bloß seiner selbst wegen da zu stehen scheint, und doch Alles so ausfällt, als wenn es verabredet wäre.

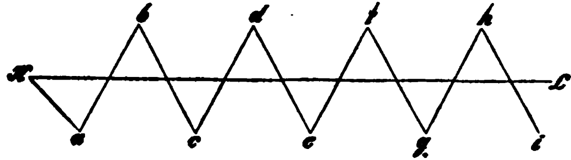
Warum ist das Naive schön? — Weil die Natur darin über Künstelei und Verstellung ihre Rechte behauptet. Wenn uns Virgil einen Blick in das Herz der Dido werfen lassen und uns zeigen will, wie weit es mit ihrer Liebe gekommen ist, so hätte er dies als Erzähler recht gut in seinem eigenen Namen sagen können; aber dann würde diese Darstellung auch nicht schön gewesen sein. Wenn er uns aber die nämliche Entdeckung durch die Dido selbst machen läßt, ohne daß sie die Absicht hat, so aufrichtig gegen uns zu sein (siehe das Gespräch zwischen Anna und Dido im Anfange des vierten Buches): so nennen wir dies wahrhaft schön; denn es ist die Natur selbst, welche das Geheimniß ausplaudert.

Gut ist eine Lehrart, wo man vom Bekannten

zum Unbekannten fortschreitet; schön ist sie, wenn sie sokratisch ist, d. i. wenn sie dieselben Wahrheiten aus dem Kopfe und Herzen des Zuhörers herausfragt. Bei der ersten werden dem Verstande seine Ueberzeugungen in forma abgefordert, bei der zweiten werden sie ihm abgelockt.

Warum wird die Schlangenlinie für die schönste gehalten? Ich habe an dieser einfachsten aller ästhetischen Aufgaben meine Theorie besonders geprüft, und ich halte diese Probe darum für entscheidend, weil bei dieser einfachen Aufgabe keine Täuschung durch Nebenursachen stattfinden kann.

Eine Schlangenlinie, kann der Baumgartenianer sagen, ist darum die schönste, weil sie sinnlich vollkommen ist. Es ist eine Linie, die ihre Richtung immer verändert (Mannigfaltigkeit) und immer wieder zu derselben Richtung zurückkehrt (Einheit). Wäre sie aber aus keinem besseren Grunde schön, so müßte es folgende



Linie auch sein: welche gewiß nicht schön ist. Auch hier ist Veränderung der Richtung: ein Mannigfaltiges, nämlich a, b, c, d, e, f, g, h, i; und Einheit der Richtung ist auch da, welche der Verstand hineindenkt, und die durch die Linie K-L vorgestellt ist. Diese Linie ist nicht schön, ob sie gleich sinnlich vollkommen ist.

Folgende Linie aber ist eine schöne Linie:

Nun ist der ganze Unterschied zwischen dieser zweiten und jener bloß der, daß jene ihre Richtung ex abrupto, diese aber unmerklich verändert; der Unterschied ihrer Wirkungen auf das ästhetische Gefühl muß also in diesem einzig bemerkbaren Unterschied ihrer Eigenschaften gegründet sein. Was ist aber eine plötzlich veränderte Richtung anders als eine gewaltsam veränderte? Die Natur liebt keinen Sprung. Sehen wir sie einen thun, so zeigt es, daß ihr Gewalt geschehen ist. Freiwillig hingegen erscheint nur diejenige Bewegung, an der man keinen bestimmten Punkt angeben kann, bei dem sie ihre Richtung abänderte. Und dies ist der Fall mit der Schlangenlinie, welche sich von der oben abgebildeten bloß durch ihre Freiheit unterscheidet. Ich könnte noch Beispiele genug anhäufen, um zu zeigen, daß Alles, was wir schön nennen, sich dieses Prädikat bloß durch die Freiheit in seiner Technik erwerbe; aber an den angeführten Proben mag es für jetzt genug sein. Weil also Schönheit an keiner Materie haftet, sondern bloß in der Behandlung besteht; Alles aber, was sich den Sinnen vorstellt, technisch oder nicht-technisch, frei oder nicht-frei erscheinen kann; so folgt daraus, daß sich das Gebiet des Schönen sehr weit erstrecke, weil die Vernunft bei Allem, was Sinnlichkeit und Verstand ihr unmittelbar vorstellen, nach der Freiheit fragen kann und muß. Darum ist das Reich des

Geschmacks ein Reich der Freiheit — die schöne Sinnenwelt das glücklichste Symbol, wie die moralische sein soll, und jedes schöne Naturwesen außer mir ein glücklicher Bürge, der mir zuruft: Sei frei wie ich.

Darum stört uns jede sich aufdringende Spur der despotischen Menschenhand in einer freien Naturgegend; darum jeder Tanzmeisterzwang im Gange und in den Stellungen; darum jede Künstelei in den Sitten und Manieren; darum alles Eckige im Umgange; darum jede Beleidigung der Naturfreiheit in Verfassungen, Gewohnheiten und Gesetzen.

Es ist auffallend, wie sich der gute Ton (Schönheit des Umganges) aus meinem Begriffe der Schönheit entwickeln läßt. Das erste Gesetz des guten Tones ist: Schone fremde Freiheit; das zweite: zeige selbst Freiheit. Die pünktliche Erfüllung beider ist ein unendlich schweres Problem; aber der gute Ton fordert sie unerläßlich, und sie macht allein den vollendeten Weltmann. Ich weiß für das Ideal des schönen Umgangs kein passenderes Bild als einen gut getanzten und aus vielen verwickelten Touren komponirten englischen Tanz. Ein Zuschauer aus der Gallerie sieht unzählige Bewegungen, die sich auf's Bunteste durchkreuzen und ihre Richtung lebhaft und muthwillig verändern und doch niemals zusammenstoßen. Alles ist so geordnet, daß der Eine schon Platz gemacht hat, wenn der Andere kommt; Alles fügt sich so geschickt und doch wieder so kunstlos ineinander, daß Jeder nur seinem eigenen Kopfe zu folgen scheint und doch nie

dem Andern in den Weg tritt. Es ist das treffendste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des Andern.

Alles, was man gewöhnlich Härte nennt, ist nichts Anderes als das Gegentheil des Freien. Diese Härte ist es, was oft der Verstandesgröße, oft selbst der moralischen ihren ästhetischen Werth benimmt. Der gute Ton verzeiht auch dem glänzendsten Verdienst diese Brutalität nicht, und liebenswürdig wird die Tugend selbst nur durch Schönheit. — Schön aber ist ein Charakter, eine Handlung nicht, wenn sie die Sinnlichkeit des Menschen, dem sie zukommen, unter dem Zwang des Gesetzes zeigen oder der Sinnlichkeit des Zuschauers Zwang anthun. In diesem Falle werden sie bloß Achtung, aber nicht Gunst, nicht Neigung einflößen; bloße Achtung demüthigt Den, der sie empfindet. Daher gefällt uns Cäsar mehr als Cato, Cimon mehr als Phocion, Tom Jones weit mehr als Grandison. Daher rührt es, daß uns oft bloß affektionirte Handlungen mehr gefallen als rein moralische, weil sie Freiwilligkeit zeigen, weil sie durch die Natur (den Affekt), nicht durch die gebieterische Vernunft wider das Interesse der Natur vollbracht werden — daher mag es kommen, daß uns die milden Tugenden mehr als die heroischen, das Weibliche oft mehr als das Männliche gefällt; denn der weibliche Charakter, auch der vollkommenste, kann nie anders als aus Neigung handeln.

III. Das Schöne der Kunst.

Es ist von zweierlei Art:

a. Schönes der Wahl oder des Stoffes — Nachahmung des Naturschönen.

b. Schönes der Darstellung oder der Form — Nachahmung der Natur. Ohne das letzte giebt es keinen Künstler. Beides vereinigt macht den großen Künstler.

Das Schöne der Form oder der Darstellung ist der Kunst allein eigen. „Das Schöne der Natur", sagt Kant sehr richtig, „ist ein schönes Ding; das Schöne der Kunst ist eine schöne Vorstellung von einem schönen Dinge."

Bei dem Schönen der Wahl wird darauf gesehen, was der Künstler darstellt. Bei dem Schönen der Form (der Kunstschönheit stricte sic dicta) wird bloß darauf gesehen, wie er darstellt. Das Erste, kann man sagen,

ist eine freie Darstellung der Schönheit, das Zweite eine freie Darstellung der Wahrheit.

Da sich das Erste mehr auf die Bedingungen des Naturschönen einschränkt, das Letzte aber der Kunst eigenthümlich zukommt, so handle ich von diesem zuerst; denn erst muß gezeigt werden, was den Künstler überhaupt macht, ehe man von dem großen Künstler spricht.

Schön ist ein Naturprodukt, wenn es in seiner Kunstmäßigkeit frei erscheint. — Schön ist ein Kunstprodukt, wenn es ein Naturprodukt frei darstellt. — Freiheit der Darstellung ist also der Begriff, mit dem wir es hier zu thun haben.

Man beschreibt einen Gegenstand, wenn man die Merkmale, die ihn kenntlich machen, in Begriffe verwandelt und zur Einheit der Erkenntniß verbindet. — Man stellt ihn dar, wenn man diese verbundenen Merkmale unmittelbar in der Anschauung vorlegt.

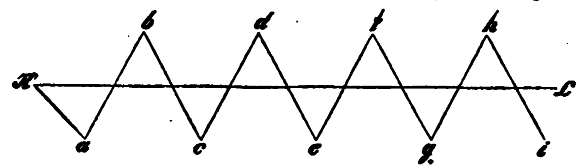
Das Vermögen der Anschauungen ist die Einbildungskraft. Ein Gegenstand heißt also dargestellt, wenn die Vorstellung desselben unmittelbar vor die Einbildungskraft gebracht wird. — Frei ist ein Ding, das durch sich selbst bestimmt ist, oder so erscheint. — Frei dargestellt heißt also ein Gegenstand, wenn er der Einbildungskraft als durch sich selbst bestimmt vorgehalten wird.

Aber wie kann er ihr als durch sich selbst bestimmt vorgehalten werden, da er selbst nicht einmal da ist, sondern in einem anderen bloß nachgeahmt wird; da er nicht in Person, sondern durch einen Repräsentanten sich vorstellt?

zum Unbekannten fortschreitet; schön ist sie, wenn sie sokratisch ist, d. i. wenn sie dieselben Wahrheiten aus dem Kopfe und Herzen des Zuhörers herausfragt. Bei der ersten werden dem Verstande seine Ueberzeugungen in forma abgefordert, bei der zweiten werden sie ihm abgelockt.

Warum wird die Schlangenlinie für die schönste gehalten? Ich habe an dieser einfachsten aller ästhetischen Aufgaben meine Theorie besonders geprüft, und ich halte diese Probe darum für entscheidend, weil bei dieser einfachen Aufgabe keine Täuschung durch Nebenursachen stattfinden kann.

Eine Schlangenlinie, kann der Baumgartenianer sagen, ist darum die schönste, weil sie sinnlich vollkommen ist. Es ist eine Linie, die ihre Richtung immer verändert (Mannigfaltigkeit) und immer wieder zu derselben Richtung zurückkehrt (Einheit). Wäre sie aber aus keinem besseren Grunde schön, so müßte es folgende



Linie auch sein: welche gewiß nicht schön ist. Auch hier ist Veränderung der Richtung: ein Mannigfaltiges, nämlich a, b, c, d, e, f, g, h, i; und Einheit der Richtung ist auch da, welche der Verstand hineindenkt, und die durch die Linie K-L vorgestellt ist. Diese Linie ist nicht schön, ob sie gleich sinnlich vollkommen ist.

Folgende Linie aber ist eine schöne Linie:

Nun ist der ganze Unterschied zwischen dieser zweiten und jener bloß der, daß jene ihre Richtung ex abrupto, diese aber unmerklich verändert; der Unterschied ihrer Wirkungen auf das ästhetische Gefühl muß also in diesem einzig bemerkbaren Unterschied ihrer Eigenschaften gegründet sein. Was ist aber eine plötzlich veränderte Richtung anders als eine gewaltsam veränderte? Die Natur liebt keinen Sprung. Sehen wir sie einen thun, so zeigt es, daß ihr Gewalt geschehen ist. Freiwillig hingegen erscheint nur diejenige Bewegung, an der man keinen bestimmten Punkt angeben kann, bei dem sie ihre Richtung abänderte. Und dies ist der Fall mit der Schlangenlinie, welche sich von der oben abgebildeten bloß durch ihre Freiheit unterscheidet. Ich könnte noch Beispiele genug anhäufen, um zu zeigen, daß Alles, was wir schön nennen, sich dieses Prädikat bloß durch die Freiheit in seiner Technik erwerbe; aber an den angeführten Proben mag es für jetzt genug sein. Weil also Schönheit an keiner Materie haftet, sondern bloß in der Behandlung besteht; Alles aber, was sich den Sinnen vorstellt, technisch oder nichttechnisch, frei oder nicht-frei erscheinen kann; so folgt daraus, daß sich das Gebiet des Schönen sehr weit erstrecke, weil die Vernunft bei Allem, was Sinnlichkeit und Verstand ihr unmittelbar vorstellen, nach der Freiheit fragen kann und muß. Darum ist das Reich des

Geschmacks ein Reich der Freiheit — die schöne Sinnenwelt das glücklichste Symbol, wie die moralische sein soll, und jedes schöne Naturwesen außer mir ein glücklicher Bürge, der mir zuruft: Sei frei wie ich.

Darum stört uns jede sich aufdringende Spur der despotischen Menschenhand in einer freien Naturgegend; darum jeder Tanzmeisterzwang im Gange und in den Stellungen; darum jede Künstelei in den Sitten und Manieren; darum alles Eckige im Umgange; darum jede Beleidigung der Naturfreiheit in Verfassungen, Gewohnheiten und Gesetzen.

Es ist auffallend, wie sich der gute Ton (Schönheit des Umganges) aus meinem Begriffe der Schönheit entwickeln läßt. Das erste Gesetz des guten Tones ist: Schone fremde Freiheit; das zweite: zeige selbst Freiheit. Die pünktliche Erfüllung beider ist ein unendlich schweres Problem; aber der gute Ton fordert sie unerläßlich, und sie macht allein den vollendeten Weltmann. Ich weiß für das Ideal des schönen Umgangs kein passenderes Bild als einen gut getanzten und aus vielen verwickelten Touren komponirten englischen Tanz. Ein Zuschauer aus der Gallerie sieht unzählige Bewegungen, die sich auf's Bunteste durchkreuzen und ihre Richtung lebhaft und muthwillig verändern und doch niemals zusammenstoßen. Alles ist so geordnet, daß der Eine schon Platz gemacht hat, wenn der Andere kommt; Alles fügt sich so geschickt und doch wieder so kunstlos ineinander, daß Jeder nur seinem eigenen Kopfe zu folgen scheint und doch nie

dem Andern in den Weg tritt. Es ist das treffendste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des Andern.

Alles, was man gewöhnlich Härte nennt, ist nichts Anderes als das Gegentheil des Freien. Diese Härte ist es, was oft der Verstandesgröße, oft selbst der moralischen ihren ästhetischen Werth benimmt. Der gute Ton verzeiht auch dem glänzendsten Verdienst diese Brutalität nicht, und liebenswürdig wird die Tugend selbst nur durch Schönheit. — Schön aber ist ein Charakter, eine Handlung nicht, wenn sie die Sinnlichkeit des Menschen, dem sie zukommen, unter dem Zwang des Gesetzes zeigen oder der Sinnlichkeit des Zuschauers Zwang anthun. In diesem Falle werden sie bloß Achtung, aber nicht Gunst, nicht Neigung einflößen; bloße Achtung demüthigt Den, der sie empfindet. Daher gefällt uns Cäsar mehr als Cato, Cimon mehr als Phocion, Tom Jones weit mehr als Grandison. Daher rührt es, daß uns oft bloß affektionirte Handlungen mehr gefallen als rein moralische, weil sie Freiwilligkeit zeigen, weil sie durch die Natur (den Affekt), nicht durch die gebieterische Vernunft wider das Interesse der Natur vollbracht werden — daher mag es kommen, daß uns die milden Tugenden mehr als die heroischen, das Weibliche oft mehr als das Männliche gefällt; denn der weibliche Charakter, auch der vollkommenste, kann nie anders als aus Neigung handeln.

III. Das Schöne der Kunst.

Es ist von zweierlei Art:

a. Schönes der Wahl oder des Stoffes — Nachahmung des Naturschönen.

b. Schönes der Darstellung oder der Form — Nachahmung der Natur. Ohne das letzte giebt es keinen Künstler. Beides vereinigt macht den großen Künstler.

Das Schöne der Form oder der Darstellung ist der Kunst allein eigen. „Das Schöne der Natur", sagt Kant sehr richtig, „ist ein schönes Ding; das Schöne der Kunst ist eine schöne Vorstellung von einem schönen Dinge."

Bei dem Schönen der Wahl wird darauf gesehen, was der Künstler darstellt. Bei dem Schönen der Form (der Kunstschönheit stricte sic dicta) wird bloß darauf gesehen, wie er darstellt. Das Erste, kann man sagen,

ist eine freie Darstellung der Schönheit, das Zweite eine freie Darstellung der Wahrheit.

Da sich das Erste mehr auf die Bedingungen des Naturschönen einschränkt, das Letzte aber der Kunst eigenthümlich zukommt, so handle ich von diesem zuerst; denn erst muß gezeigt werden, was den Künstler überhaupt macht, ehe man von dem großen Künstler spricht.

Schön ist ein Naturprodukt, wenn es in seiner Kunstmäßigkeit frei erscheint. — Schön ist ein Kunstprodukt, wenn es ein Naturprodukt frei darstellt. — Freiheit der Darstellung ist also der Begriff, mit dem wir es hier zu thun haben.

Man beschreibt einen Gegenstand, wenn man die Merkmale, die ihn kenntlich machen, in Begriffe verwandelt und zur Einheit der Erkenntniß verbindet. — Man stellt ihn dar, wenn man diese verbundenen Merkmale unmittelbar in der Anschauung vorlegt.

Das Vermögen der Anschauungen ist die Einbildungskraft. Ein Gegenstand heißt also dargestellt, wenn die Vorstellung desselben unmittelbar vor die Einbildungskraft gebracht wird. — Frei ist ein Ding, das durch sich selbst bestimmt ist, oder so erscheint. — Frei dargestellt heißt also ein Gegenstand, wenn er der Einbildungskraft als durch sich selbst bestimmt vorgehalten wird.

Aber wie kann er ihr als durch sich selbst bestimmt vorgehalten werden, da er selbst nicht einmal da ist, sondern in einem anderen bloß nachgeahmt wird; da er nicht in Person, sondern durch einen Repräsentanten sich vorstellt?

Das Kunstschöne nämlich ist nicht die Natur selbst, sondern nur eine Nachahmung derselben in einem Medium, das von dem Nachgeahmten materialiter ganz verschieden ist. Nachahmung ist die formale Aehnlichkeit des Materialverschiedenen.

NB. Architektur, schöne Mechanik, Gartenkunst, Tanzkunst u. dergl. dürfen für keine Einwendung gelten; denn daß auch diese Künste sich demselben Prinzipe unterordnen, ob sie gleich entweder kein Naturprodukt nachahmen oder kein Medium dazu brauchen, wird in der Folge sehr evident werden.

Die Natur des Gegenstandes wird also in der Kunst nicht selbst in ihrer Persönlichkeit und Individualität, sondern durch ein Medium vorgestellt, welches wieder:

a. seine eigene Individualität und Natur hat;

b. von dem Künstler abhängt, der gleichfalls als eine eigene Natur zu betrachten ist.

Der Gegenstand wird also durch die dritte Hand vor die Einbildungskraft gestellt, und da sowohl der Stoff, worin er nachgeahmt wird, als der Künstler, der diesen Stoff bearbeitet, ihre eigene Natur besitzen, und nach ihrer eigenen Natur wirken — wie ist es möglich, daß die Natur des Gegenstandes dennoch rein und durch sich selbst bestimmt kann vorgestellt werden? — Der darzustellende Gegenstand legt seine Lebendigkeit ab, er ist nicht selbst gegenwärtig, sondern seine Sache wird durch einen ihm ganz unähnlichen fremden Stoff geführt, auf den es ankommt, wie viel jener von seiner Individualität retten oder einbüßen soll. Nun kommt also die fremde

Natur des Stoffes dazwischen, und nicht diese allein, sondern auch die eben so fremde Natur des Künstlers, der diesem Stoffe seine Form zu geben hat. Alle Dinge aber wirken nothwendig nach ihrer Natur.

Es sind also hier dreierlei Naturen, die mit einander ringen: — die Natur des Darzustellenden, die Natur des darstellenden Stoffes, und die Natur des Künstlers, welcher jene beiden in Uebereinstimmung bringen soll.

Es ist aber bloß die Natur des Nachgeahmten, was wir an einem Kunstprodukt zu finden erwarten; und das will eigentlich der Ausdruck sagen, daß es durch sich selbst bestimmt der Einbildungskraft vorgestellt werde. Sobald aber entweder der Stoff oder der Künstler ihre Naturen miteinmischen, so erscheint der dargestellte Gegenstand nicht mehr als durch sich selbst bestimmt, sondern Heteronomie ist da. Die Natur des Repräsentirten erleidet von dem Repräsentirenden Gewalt, sobald dieses seine Natur dabei geltend macht. Ein Gegenstand kann also nur dann frei dargestellt heißen, wenn die Natur des Dargestellten von der Natur des Darstellenden nichts gelitten hat.

Die Natur des Mediums oder des Stoffes muß also von der Natur des Nachgeahmten völlig besiegt erscheinen. Nun ist es aber bloß die Form des Nachgeahmten, was auf das Nachahmende übertragen werden kann; also ist es die Form, welche in der Kunstdarstellung den Stoff besiegt haben muß.

Bei einem Kunstwerke also muß sich der Stoff (die Natur des Nachahmenden) in der Form (des Nachge-

ahmten), der Körper in der Idee, die Wirklichkeit in der Erscheinung verlieren.

Der Körper in der Idee: denn die Natur des Nachgeahmten ist an dem nachahmenden Stoffe nichts Körperliches; sie existirt bloß als Idee an demselben, und alles Körperliche an diesem gehört bloß ihm selbst, und nicht dem Nachgeahmten an.

Die Wirklichkeit in der Erscheinung: Wirklichkeit heißt hier das Reale, welches an einem Kunstwerke immer nur die Materie ist, und dem Formalen oder der Idee, die der Künstler in dieser Materie ausführt, muß entgegengesetzt werden. Die Form ist an einem Kunstwerk bloße Erscheinung, d. i. der Marmor scheint ein Mensch, aber er bleibt, in der Wirklichkeit, Marmor.

Frei also wäre die Darstellung, wenn die Natur des Mediums durch die Natur des Nachgeahmten völlig vertilgt erscheint, wenn das Nachgeahmte seine reine Persönlichkeit auch in seinem Repräsentanten behauptet, wenn das Repräsentirende durch völlige Ablegung oder vielmehr Verleugnung seiner Natur sich mit dem Repräsentirten vollkommen ausgetauscht zu haben scheint — kurz — wenn nichts durch den Stoff, sondern Alles durch die Form ist.

Ist an einer Bildsäule ein einziger Zug, der den Stein verräth, der also nicht in der Idee, sondern in der Natur des Stoffes gegründet ist; so leidet die Schönheit; denn Heteronomie ist da. Die Marmornatur, welche hart und spröde ist, muß in der Natur des Fleisches, welches

biegsam und weich ist, völlig untergegangen sein, und weder das Gefühl noch das Auge darf daran erinnert werden.

Ist an einer Zeichnung ein einziger Zug, der die Feder oder den Griffel, das Papier oder die Kupferplatte, den Pinsel oder die Hand, die ihn führte, kenntlich macht: so ist sie hart oder schwer; ist an ihr der eigenthümliche Geschmack des Künstlers, die Künstlernatur sichtbar, so ist sie manierirt.

Leidet nämlich die Beweglichkeit eines Muskels (in einem Kupferstich) durch die Härte des Metalls oder durch die schwere Hand des Künstlers, so ist die Darstellung häßlich; weil sie nicht durch die Idee, sondern durch das Medium bestimmt worden ist. Leidet die Eigenthümlichkeit des darzustellenden Objekts durch die Geisteseigenthümlichkeit des Künstlers, so sagen wir, die Darstellung sei manierirt.

Das Gegentheil der Manier ist der Styl, der nichts Anderes ist als die höchste Unabhängigkeit der Darstellung von allen subjektiven und allen objektiv zufälligen Bestimmungen. — Reine Objektivität der Darstellung ist das Wesen des guten Styls: der höchste Grundsatz der Künste.

„Der Styl verhält sich zur Manier, wie sich die Handlungsart aus formalen Grundsätzen zu einer Handlungsart aus empirischen Maximen (subjektiven Grundsätzen) verhält. Der Styl ist eine völlige Erhebung über das Zufällige zum Allgemeinen und Nothwendigen. (Aber unter dieser Erklärung des Styls ist auch daher das

Schöne der Wahl mitbegriffen, wovon jetzt noch nicht die Rede sein soll.)"

Der große Künstler, könnte man also sagen, zeigt uns den Gegenstand (seine Darstellung hat reine Objektivität), der mittelmäßige zeigt sich selbst (seine Darstellung hat Subjektivität), der schlechte seinen Stoff (die Darstellung wird durch die Natur des Mediums und durch die Schranken des Künstlers bestimmt).

Alle diese drei Fälle werden an einem Schauspieler sehr anschaulich:

1) Wenn Eckhof oder Schröder den Hamlet spielten, so verhielten sich ihre Personen zu ihrer Rolle wie der Stoff zur Form, wie der Körper zur Idee, wie die Wirklichkeit zur Erscheinung. Eckhof war gleichsam der Marmor, aus dem sein Genie einen Hamlet formte; und weil seine (des Schauspielers) Person in der künstlichen Person Hamlets völlig unterging, weil bloß die Form (der Charakter Hamlets) und nirgends der Stoff (nirgends die wirkliche Person des Schauspielers) zu bemerken war — weil Alles an ihm bloß Form (bloß Hamlet) war, so sagt man: er spielte schön. Seine Darstellung war im großen Styl, weil sie erstlich völlig objektiv war und nichts Subjektives sich mit einmischte; zweitens, weil sie objektiv nothwendig, nicht zufällig war.

2) Wenn Madame Albrecht eine Ophelia spielt, so erblickte man zwar die Natur des Stoffes (die Person der Schauspielerin) nicht, aber auch nicht die reine Natur des Darzustellenden (die Person der Ophelia), sondern

— eine willkürliche Idee der Schauspielerin. Sie hatte sich nämlich einen subjektiven Grundsatz — eine Maxime — gemacht, den Schmerz, den Wahnsinn, den edlen Anstand gerade so vorzustellen, ohne sich darum zu bekümmern, ob dieser Vorstellung Objektivität zukommt oder nicht. Sie hatte also nur Manier, keinen Styl gezeigt.

3) Wenn Herr Brücke einen König spielt, so sieht man die Natur des Mediums über die Form (die Rolle des Königs) herrschen; denn aus jeder Bewegung blickt der Schauspieler (der Stoff) ekelhaft und stümperhaft hervor. Man sieht sogleich die niedrige Wirkung des Mangels, weil es dem Künstler (hier dem Verstande des Schauspielers) an Einsicht fehlt, den Stoff (den Körper des Schauspielers) einer Idee gemäß zu formen. Die Darstellung ist also elend, weil sie zugleich die Natur des Stoffes und die subjektive Schranken des Künstlers offenbart.

Bei zeichnenden und bildenden Künsten fällt es leicht genug in die Augen, wieviel die Natur des Darzustellenden leidet, wenn die Natur des Mediums nicht völlig bezwungen ist. Aber schwerer dürfte es sein, diesen Grundsatz nun auch auf die poetische Darstellung anzuwenden, welche doch schlechterdings daraus abgeleitet werden muß. Ich will versuchen, einen Begriff davon zu geben.

Auch hier, versteht sich, ist noch gar nicht von dem Schönen der Wahl die Rede, sondern bloß von dem Schönen der Darstellung. Es wird also vorausgesetzt, der Dichter habe die ganze Objektivität seines

Gegenstandes wahr, rein und vollständig in seiner Einbildungskraft aufgefaßt — das Objekt stehe schon idealisirt (d. i. in reiner Form verwandelt) vor seiner Seele, und es komme bloß darauf an, es außer sich darzustellen. Dazu wird nun erfordert, daß dieses Objekt seines Gemüths von der Natur des Mediums, in welchem es dargestellt wird, keine Heteronomie erleidet.

Das Medium des Dichters sind Worte: also abstrakte Zeichen für Arten und Gattungen, niemals für Individuen; und deren Verhältnisse durch Regeln bestimmt werden, davon die Grammatik das System enthält. Daß zwischen den Sachen und den Worten keine materielle Aehnlichkeit (Identität) stattfindet, macht gar keine Schwierigkeit; denn diese findet sich auch nicht zwischen der Bildsäule und dem Menschen, dessen Darstellung sie ist. Aber auch die bloße formale Aehnlichkeit (Nachahmung) ist zwischen Worten und Sachen so leicht nicht. Die Sache und ihr Wortausdruck sind bloß zufällig und willkürlich (wenige Fälle abgerechnet), bloß durch Uebereinkunft miteinander verbunden. Indessen würde auch dies nicht viel zu bedeuten haben, weil es nicht darauf ankommt, was das Wort an sich selbst ist, sondern welche Vorstellung es erweckt. Gäbe es also überhaupt nur Worte oder Wortsätze, welche uns den individuellsten Charakter der Dinge, ihre individuellsten Verhältnisse, und kurz die ganze objektive Eigenthümlichkeit des Einzelnen vorstellten: so

käme es gar nicht darauf an, ob dies durch Convenienz oder aus innerer Nothwendigkeit geschähe.

Aber eben daran fehlt es. Sowohl die Worte, als ihre Biegungs- und Verbindungsgesetze sind ganz allgemeine Dinge, die nicht einem Individuum, sondern einer unendlichen Anzahl von Individuen zum Zeichen dienen. Noch weit mißlicher steht es um die Bezeichnung der Verhältnisse, welche nach Regeln bewerkstelligt wird, die auf unzählige und ganz heterogene Fälle zugleich anwendbar sind und nur durch eine besondere Operation des Verstandes einer individuellen Vorstellung angepaßt werden. Das darzustellende Objekt muß also, ehe es vor die Einbildungskraft gebracht und in Anschauung verwandelt wird, durch das abstrakte Gebiet der Begriffe einen sehr weiten Umweg nehmen, auf welchem es viel von seiner Lebendigkeit (sinnlichen Kraft) verliert. Der Dichter hat überall kein anderes Mittel, um das Besondere darzustellen, als die künstliche Zusammensetzung des Allgemeinen („der eben jetzt vor mir stehende Leuchter fällt um" ist ein solcher individueller Fall), durch Verbindung lauter allgemeiner Zeichen ausgedrückt.

Die Natur des Mediums, dessen der Dichter sich bedient, besteht also „in einer Tendenz zum Allgemeinen", und liegt daher mit der Bezeichnung des Individuellen (welches die Aufgabe ist) im Streit. Die Sprache stellt Alles vor den Verstand, und der Dichter soll Alles vor die Einbildungskraft bringen (dar-

stellen); die Dichtkunst will Anschauungen, die Sprache giebt nur Begriffe.

Die Sprache beraubt also den Gegenstand, dessen Darstellung ihr anvertraut wird, seiner Sinnlichkeit und Individualität, und drückt ihm eine Eigenschaft von ihr selbst (Allgemeinheit) auf, die ihm fremd ist. Sie mischt — um mich meiner Terminologie zu bedienen — in die Natur des Darzustellenden, welche sinnlich ist, die Natur des Darstellenden, welche abstrakt ist, ein und bringt also Heteronomie in die Darstellung desselben. Der Gegenstand wird also der Einbildungskraft nicht als durch sich selbst bestimmt, also nicht frei vorgestellt, sondern gemodelt durch den Genius der Sprache, oder er wird gar nur vor den Verstand gebracht; und so wird er entweder nicht frei dargestellt, oder gar nicht dargestellt, sondern bloß beschrieben.

Soll also eine poetische Darstellung frei sein, so muß der Dichter „die Tendenz der Sprache zum Allgemeinen durch die Größe seiner Kunst überwinden, und den Stoff (Worte und ihre Flexions- und Konstruktionsgesetze) durch die Form (nämlich die Anwendung) besiegen.“ Die Natur der Sprache (eben diese ihre Tendenz zum Allgemeinen) muß in der ihr gegebenen Form völlig untergehen, der Körper muß sich in der Idee, das Zeichen in dem Bezeichneten, die Wirklichkeit in der Erscheinung verlieren. Frei und siegend muß das Darzustellende aus dem Darstellenden

hervorscheinen, und troß allen Fesseln der Sprache in seiner ganzen Wahrheit, Lebendigkeit und Persönlichkeit vor der Einbildungskraft dastehen. Mit einem Worte, die Schönheit der poetischen Darstellung ist: „freie Selbsthandlung der Natur in den Fesseln der Sprache."

IV. Eintheilung der Künste.

Die Künste selbst theile ich generaliter ein nach ihrem Zwecke, weil dieser die allgemeinen Regeln bestimmt; spezifizire sie aber nach ihrem Material und ihrer Form, weil daraus die besonderen Regeln entspringen. Die Haupteintheilung ist also: 1) in Künste des Bedürfnisses und 2) in Künste der Freiheit. Künste des Bedürfnisses nenne ich alle, welche Objekte für einen physischen Gebrauch bearbeiten und wo dieser Gebrauch die Form des Objekts bestimmt. Alle Form aber läßt einige Schönheit zu; weil keine durch ihren Zweck so scharf bestimmt sein kann, daß der Imagination nicht noch etwas dabei überlassen wäre. Davon ist kein einziges Handwerk ausgenommen. Insofern nun in allen Künsten des Bedürfnisses dem Geschmacke wenigstens

etwas anheimgestellt ist, verdienen sie in einer Uebersicht des ganzen Gebiets der freien Künste einige Erwähnung. Die Künste des Bedürfnisses bearbeiten entweder Sachen oder Gedanken oder Handlungen. Mit den ersten beschäftigt sich die Architektur in weitester Bedeutung, worunter alle Geräthschaften, Bekleidungen, Arrangements u. s. f. begriffen sind; mit Gedanken die Beredsamkeit, mit Handlungen die schöne Lebensart. Ausnahmen sind bei keiner Eintheilung zu vermeiden und sie finden sich auch hier. Sowohl der architektonische Künstler als der Redner und der handelnde Mensch haben in gewissen Fällen bloß einen ästhetischen Zweck, und dann gehören ihre Produkte in die Klasse der eigentlich schönen Künste. So z. B. die schöne Architektur von Tempeln, Triumphbogen 2c., von Vasen 2c., die schönen Zimmerverzierungen; so die Tanzkunst, Schauspielkunst, Unterhaltung.

Künste der Freiheit nenne ich diejenigen, welche zu ihrem eigentlichen Zwecke haben, in der freien Betrachtung zu ergötzen (schöne Künste in weiterer Bedeutung).

Jedes schöne Kunstwerk führt aber immer einen doppelten Zweck aus, und auf die Art und Weise, wie sich diese zweierlei Zwecke zu einander verhalten, gründet sich die Unterabtheilung der schönen Künste. Jedes Werk der schönen Kunst nämlich hat einen objektiven Zweck, den es ankündigt, und der ihm gleichsam seinen Körper verschafft. Der Bildhauer will einen Menschen nachahmen, der Musiker will Gemüthsbewegungen der Form nach ausdrücken, der Dichter will eben das

der Materie nach thun u. s. f. Jedes schöne Kunstwerk aber hat zugleich den subjektiven Zweck (den es verschweigt, ob es gleich sehr oft der vornehmste Zweck ist), durch die Art, wie es jenen objektiven Zweck ausführt, den Geschmack zu ergötzen. Der Bildhauer befriedigt durch objektive Zweckmäßigkeit (Wahrheit der Darstellung) meinen Verstand, durch subjektive Zweckmäßigkeit (Schönheit) meinen Geschmack. Das Letzte allein macht ihn zum *schönen* Künstler.

Aesthetische Betrachtungen.

1.

Als Kunst steht die schöne Kunst unter *technischen* Regeln, welche man ja nicht mit den *ästhetischen* verwechseln darf. Jedes Produkt der schönen Künste ist nämlich immer zugleich die Ausführung eines objektiven Zweckes, und die Schönheit an demselben ist bloß eine Eigenschaft dieser Ausführung. Jener objektive Zweck nun unterwirft es bestimmten Regeln, welche sich ebenso leicht, wie die Regeln zu den mechanischen Künsten, bestimmen lassen. Die Beobachtung *dieser* Regeln kann

aber einem Werke der schönen Kunst bloß das Verdienst der Wahrheit verschaffen (wenn es eine Nachahmung der Natur sein soll), oder (wenn es nur einer Idee und keinem Naturprodukt gemäß sein soll, wie z. B. architektonische Werke) das Verdienst der objektiven Zweckmäßigkeit, Brauchbarkeit. Aber sehr oft geschieht es, daß man ein Urtheil des Geschmacks zu fällen glaubt, wenn man bloß über diese technische Vollkommenheit urtheilt; und daher rührt es, daß man in den Begriff der Schönheit Eigenschaften aufgenommen hat, welche bloß der Wahrheit und der Brauchbarkeit gelten. Scheidet man nun aber das Technische von dem Aesthetischen, und trennt von dem Begriffe der Species (der schönen Kunst), was bloß den Begriff der Gattung (Kunst schlechtweg) angeht, so ist man erst auf dem rechten Wege zur Entdeckung der Schönheitsregeln.

2.

Jedes Kunstwerk, jedes Werk der Schönheit ist ein Ganzes, und so lange es den Künstler beschäftigt, ist es sein eigener einziger Zweck; so z. B. eine einzelne Säule, eine einzelne Statue, eine poetische Beschreibung. Es ist sich allein genug. Es kann für sich bestehen, es ist vollendet in sich selbst. — Nun sage ich aber, wenn die Kunst weiter fortschreitet, so verwandelt sie diese einzelne Ganze in Theile eines neuen und größern Ganzen; denn ihr letzter Zweck ist nicht mehr in ihnen, sondern außer ihnen; darum sage ich, sie habe ihre Krone verloren. Die Statue, die einzeln gleichsam geherrscht hat,

giebt diesen Vorzug an den Tempel ab, den sie ziert; der Charakter eines Hektor, an sich allein schon vollkommen, dient nur als ein subordinirtes Glied in der Iliade; die einzelne Säule dient der Symmetrie. Je reicher, je vollkommener die Kunst wird, desto mehrere einzelne Ganze giebt sie uns in einem größeren Ganzen als Theile zu genießen, aber desto verwickelter und üppiger ist die Mannigfaltigkeit, in der sie uns Einheit finden läßt. Wenn ich weiter sage, der Zeus des Phidias neige sich in seinem Tempel zu Olympia, so sage ich nichts anders, als: Diese Statue, die für sich selbst ein Gegenstand der allgemeinen Bewunderung sein würde, hört auf ihre Wirkung allein hervorzubringen, sobald sie in dem Tempel steht, und giebt nur das Ihrige zu dem Totaleindruck von Majestät u. s. f., der durch das Ensemble des ganzen Tempels hervorgebracht wird. Aber die eigentliche Schönheit dieser Stelle liegt in einer Anspielung auf die gebückte Stellung des olympischen Jupiter, der in diesem Tempel sitzend und so vorgestellt war, daß er das Dach hätte aufheben müssen, wenn er sich aufgerichtet hätte. Wer dieses weiß, dem wird durch meinen Ausdruck: er neigt sich, eine angenehme Nebenidee geweckt. Mir hat überhaupt diese gebückte Stellung des olympischen Jupiter immer sehr gefallen, weil sie soviel sagen kann als: hätte sich der Gott herabgelassen und nach der menschlichen Einschränkung bequemt, und Alles würde unter ihm zusammenfallen, wenn er sich aufgerichtet, d. h. als Gott zeigte.

3.

Von einer guten Darstellung fordre ich vor allen Dingen Gleichheit des Tones und, wenn sie ästhetischen Werth haben soll, eine Wechselwirkung zwischen Bild und Begriff, keine Abwechselung zwischen beiden.

4.

Wenn das Genie durch seine Produkte die Regel gegeben hat, so kann die Wissenschaft diese Regeln sammeln, vergleichen und versuchen, ob sie unter eine noch allgemeinere und endlich unter einen einzigen Grundsatz zu bringen sind. Da sie aber von der Erfahrung ausgeht, so hat sie auch nur die eingeschränkte Autorität empirischer Wissenschaften. Sie kann bloß zu einer verständigen Nachahmung gegebener Fälle; aber niemals zu einer positiven Erweiterung führen. Alle Erweiterung in der Kunst muß von dem Genie kommen; die Kritik führt bloß zur Fehlerlosigkeit.

5.

Wenn man die Kunst sowie die Philosophie als etwas, das immer wird und nie ist, also nur dynamisch und nicht, wie sie es jetzt nennen, atomistisch betrachtet, so kann man gegen jedes Produkt gerecht sein, ohne dadurch eingeschränkt zu werden. Es ist aber im Charakter der Deutschen, daß ihnen Alles gleich fest wird und daß sie die unendliche Kunst, sowie sie es bei der Reformation mit der Theologie gemacht, gleich in ein Symbolum hin-

einbannen müssen. Deswegen gereichen ihnen selbst treffliche Werke zum Verderben, weil sie gleich für heilig und ewig erklärt werden, und der strebende Künstler immer darauf zurückgewiesen wird. An diese Werke nicht religiös glauben, heißt Ketzerei, da doch die Kunst über allen Werken ist. Es giebt freilich in der Kunst ein Maximum, aber nicht in der modernen, die nur in einem ewigen Fortschritt ihr Heil finden kann.

6.

Ich muß bemerken, daß ich einen Begriff von der Schönheit zu geben und durch den Begriff der Schönheit gerührt zu werden für zwei ganz verschiedene Dinge halte. Daß sich ein Begriff von der Schönheit geben lasse, kann mir gar nicht einfallen zu leugnen, weil ich selbst einen davon gebe; aber das leugne ich mit Kant, daß die Schönheit durch diesen Begriff gefalle. Durch einen Begriff gefallen setzt die Präexistenz des Begriffs vor dem Gefühl der Lust im Gemüthe voraus, wie bei der Vollkommenheit, Wahrheit, Moralität immer der Fall ist; obgleich bei diesen drei Objekten nicht mit gleich deutlichem Bewußtsein. Aber daß unserer Lust an der Schönheit kein solcher Begriff präexistire, erhellt unter Andern schon daraus, weil wir ihn jetzt noch immer suchen.

Ueber den Einfluſs der Schule in der Kunst.

Ob sich gleich das Schöne-Naive in keine Formel fassen und folglich auch in keiner solchen überliefern läßt, so ist es doch seinem Wesen nach dem Menschen natürlich; da die entgegengesetzte sentimentale Stimmung ihm nicht natürlich, sondern eine Unart ist. Indem also die Schule diese Unart abhält oder korrigirt und über den natürlichen Zustand wacht, welches sich recht wohl denken läßt, so muß sie den naiven Geist nähren und fortpflanzen können. Die Natur wird das Naive in jedem Individuum, der Art wenn gleich nicht dem Gehalte nach, hervorbringen und nähren, sobald nur Alles weggeräumt wird, was sie stört; ist aber Sentimentalität schon da, so wird die Schule wohl nicht viel thun können. Ich kann nicht anders glauben, als daß der naive Geist, welchen alle Kunstwerke aus einer gewissen Periode des Alterthums gemeinschaftlich zeigen, die Wirkung und folglich auch der Beweis für die Wirksamkeit der Ueberlieferung durch Lehre und Muster ist.

Nun wäre aber die Frage, was sich in einer Zeit wie die unsrige von einer Schule für die Kunst erwarten ließe. Jene alten Schulen waren Erziehungsschulen für Zöglinge, die neueren müßten Korrektions-

häuser für Züchtlinge sein und sich dabei, wegen Armuth des produktiven Genie's, mehr kritisch als schöpferisch bildend beweisen. Indessen ist keine Frage, daß schon viel gewonnen würde, wenn sich irgendwo ein fester Punkt fände oder machte, um welchen sich das Uebereinstimmende versammelte; wenn in diesem Vereinigungspunkt festgesetzt würde, was für kanonisch gelten kann und was verwerflich ist, und wenn gewisse Wahrheiten, die regulativ für die Künstler sind, in runden und gediegenen Formeln ausgesprochen und überliefert würden. So entständen gewisse symbolische Bücher für Poesie und Kunst, zu denen man sich bekennen müßte, und ich sehe nicht ein, warum der Sektengeist, der sich für das Schlechte sogleich zu regen pflegt, nicht auch für das Gute geweckt werden könnte. Wenigstens scheint mir's, es ließe sich eben so viel zum Vortheil einer ästhetischen Konfession und Gemeinde anführen als zum Nachtheil einer philosophischen.

Baukunst.

Ich glaube, man kann den Zweck der Baukunst, als schöner Kunst, objektiv ganz füglich so angeben, daß sie in jedem besonderen Gebäude den Gattungsbegriff des Gebäudes überhaupt gegen den Ortbegriff zu behaupten sucht, wodurch sie dann subjektiv den Menschen aus einem beschränkten Zustand zu einem unbeschränkten (der doch wieder durchaus auf Gesetze gegründet ist) führt und ihn folglich ästhetisch rührt.

Musik.

„Darum thaten die Alten mit ihrer Musik so erfreuliche Wirkungen, weil sie einfach war. Ihre einzelnen Akkorde drangen an's Herz und rührten. Ein gleichförmiger Ton kann die Menschen zum höchsten Grad von Anspannung treiben; darum können sehr reizbare Gemüther nicht die gleichförmige Bewegung eines Hand-

werkers oder Mechanikus hören; und wie ungleich mehr muß es auf sie wirken, wenn diese gleichförmige Bewegung in der Fülle von Harmonie vernommen wird! Wahrscheinlich ist dies der Grund, warum man bei jeder Art von Einweihung, z. B. in Freimaurer-Logen, diese Art von Musik erwählt, und warum die Alten, ehe sie zum Zweikampf in die Schranken traten, die Trompete in einzelnen Tönen erschallen ließen."



Poesie
im engeren Sinne.

Die Aufgabe des Dichters und Künstlers.

1.

Zweierlei gehört zum Poeten und Künstler: daß er sich über das Wirkliche erhebt und daß er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibt. Wo Beides verbunden ist, da ist ästhetische Kunst. Aber in einer ungünstigen, formlosen Natur verläßt er mit dem Wirklichen nur zu leicht auch das Sinnliche und wird idealistisch, und wenn sein Verstand schwach ist, gar phantastisch; oder will er und muß er, durch seine Natur genöthigt, in der Sinnlichkeit bleiben, so bleibt er gern auch bei dem Wirklichen stehen und wird, in beschränkter Bedeutung des Worts, realistisch, und wenn es ihm ganz an Phantasie fehlt, knechtisch und gemein. In beiden Fällen also ist er nicht ästhetisch.

Die Reduktion empyrischer Formen auf ästhetische ist die schwierige Operation, und hier wird gewöhnlich entweder der Körper oder der Geist, die Wahrheit oder die Freiheit fehlen. Die alten Muster, sowohl im Poetischen als im Plastischen, scheinen mir vorzüglich den Nutzen zu leisten, daß sie eine empirische Natur, die bereits auf eine ästhetische reduzirt ist, aufstellen und daß sie, nach einem tiefen Studium, über das Geschäft jener Reduktion selbst Winke geben können.

2.

Es scheint nicht gut und dem Schöpfungswerke der Seele nachtheilig zu sein, wenn der Verstand die zuströmenden Ideen, gleichsam an den Thoren schon zu scharf mustert. Eine Idee kann, isolirt betrachtet, sehr unbeträchtlich und sehr abenteuerlich sein, aber vielleicht wird sie durch eine, die nach ihr kommt, wichtig; vielleicht kann sie in einer gewissen Verbindung mit anderen, die vielleicht ebenso abgeschmackt scheinen, ein sehr zweckmäßiges Glied abgeben: — alles dies kann der Verstand nicht beurtheilen, wenn er sie nicht so lange festhält, bis er sie in Verbindung mit diesen anderen angeschaut hat. Bei einem schöpferischen Kopfe hingegen, däucht mir, hat der Verstand seine Wache von den Thoren zurückgezogen, die Ideen stürzen pêle-mêle herein, und alsdann erst übersieht und mustert er den großen Haufen. — Ihr Herren Kritiker, und wie Ihr Euch sonst nennt, schämt oder fürchtet Euch vor dem augenblicklichen, vorübergehenden Wahnwitze, der sich bei allen eigenen Schöpfern

findet, und dessen längere oder kürzere Dauer den denkenden Künstler von dem Träumer unterscheidet. Daher Eure Klagen über Unfruchtbarkeit, weil Ihr zu früh verwerft und zu strenge sondert.

3.

Der Künstler und dann vorzüglich der Dichter behandelt niemals das Wirkliche, sondern immer nur das Idealische, oder das aus einem wirklichen Gegenstande kunstmäßig Ausgewählte; z. B. er behandelt nie die Moral, nie die Religion, sondern nur diejenigen Eigenschaften von einer jeden, die er sich zusammen denken will — er vergeht sich also auch gegen keine von beiden, er kann sich nur gegen die ästhetische Anordnung oder gegen den Geschmack vergehen. Wenn ich aus den Gebrechen der Religion oder der Moral ein schönes übereinstimmendes Ganze zusammenstelle, so ist mein Kunstwerk gut; und es ist auch nicht unmoralisch oder gottlos, eben weil ich beide Gegenstände nicht nahm, wie sie sind, sondern erst wie sie nach einer gewaltsamen Operation, d. h. nach Absonderung und neuer Zusammenfügung wurden. Der Gott, den ich in den Göttern Griechenlands in Schatten stelle, ist nicht der Gott der Philosophen oder auch nur das wohlthätige Traumbild des großen Haufens, sondern er ist eine aus vielen gebrechlichen schiefen Vorstellungsarten zusammengeflossene Mißgeburt. — Die Götter der Griechen, die ich in's Licht stelle, sind nur die lieblichen Eigenschaften der griechischen Mythologie in eine Vorstellungsart zusam-

mengefaßt. Kurz, ich bin überzeugt, daß jedes Kunstwerk nur sich selbst, d. h. seiner eigenen Schönheitsregel Rechenschaft geben darf und keiner anderen Forderung unterworfen ist. Hingegen glaub' ich auch fest, daß es gerade auf diesem Wege auch alle übrigen Forderungen mittelbar befriedigen muß, weil sich jede Schönheit doch endlich in allgemeine Wahrheit auflösen läßt. Der Dichter, der sich nur Schönheit zum Zwecke setzt, aber dieser heilig folgt, wird am Ende alle anderen Rücksichten, die er zu vernachlässigen schien, ohne daß er's will oder weiß, gleichsam zur Zugabe mit erreicht haben; da im Gegentheil der, der zwischen Schönheit und Moralität, oder was es sonst sei, unstät flattert oder um beide buhlt, leicht es mit jeder verdirbt.

Das Wesen des Dichters.

Erst vor einigen Tagen habe ich Schelling den Krieg gemacht wegen einer Behauptung in seiner Transscendental-Philosophie, daß „in der Natur von dem Bewußtlosen angefangen werde, um es zum Bewußten

zu erheben, in der Kunst hingegen man vom Bewußtsein ausgehe zum Bewußtlosen." Ihm ist zwar hier nur um den Gegensatz zwischen dem Natur- und dem Kunstprodukt zu thun, und insofern hat er ganz recht. Ich fürchte aber, daß diese Herren Idealisten ihrer Ideen wegen allzuwenig Notiz von der Erfahrung nehmen, und in der Erfahrung fängt auch der Dichter nur mit dem Bewußtlosen an, ja er hat sich glücklich zu schätzen, wenn er durch das klarste Bewußtsein seiner Operationen nur so weit kommt, um die erste dunkle Totalidee seines Werks in der vollendeten Arbeit ungeschwächt wiederzufinden. Ohne eine solche dunkle aber mächtige Totalidee, die allem Technischen vorhergeht, kann kein poetisches Werk entstehen, und die Poesie, däucht mir, besteht eben darin, jenes Bewußtlose aussprechen und mittheilen zu können, d. h. es in ein Objekt überzutragen. Der Nichtpoet kann so gut als der Dichter von einer poetischen Idee gerührt sein, aber er kann sie in kein Objekt legen, er kann sie nicht mit einem Anspruch auf Nothwendigkeit darstellen. Ebenso kann der Nichtpoet so gut als der Dichter ein Produkt mit Bewußtsein und mit Nothwendigkeit hervorbringen, aber ein solches Werk fängt nicht aus dem Bewußtlosen an und endigt nicht in demselben. Es bleibt nur ein Werk der Besonnenheit. Das Bewußtlose mit dem Besonnenen vereinigt macht den poetischen Künstler aus.

"Man hat in den letzten Jahren über dem Bestreben, der Poesie einen höheren Grad zu geben, ihren Begriff verwirrt. Jeden, der im Stande ist, seinen

Empfindungszustand in ein Objekt zu legen, so daß dieses Objekt mich nöthigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, heiße ich einen Poeten, einen Macher. Aber nicht jeder Poet ist darum dem Grad nach ein vortrefflicher. Der Grad seiner Vollkommenheit beruht auf dem Reichthum, dem Gehalt, den er in sich hat und folglich außer sich darstellt, und auf dem Grad von Nothwendigkeit, die sein Werk ausübt. Je subjektiver sein Empfinden ist, desto zufälliger ist es; die objektive Kraft beruht auf dem Ideellen. Totalität des Ausdrucks wird von jedem dichterischen Werk gefordert, denn jedes muß Charakter haben, oder es ist nichts; aber der vollkommene Dichter spricht das Ganze der Menschheit aus.

Es leben jetzt mehrere, so weit ausgebildete Menschen, die nur das ganz Vortreffliche befriedigt, die aber nicht im Stande wären, auch nur etwas Gutes hervorzubringen. Sie können nichts machen, ihnen ist der Weg vom Subjekt zum Objekt verschlossen; aber eben dieser Schritt macht mir den Poeten.

Eben so gab und giebt es Dichter genug, die etwas Gutes und Charakteristisches hervorbringen können, aber mit ihrem Produkt jene hohen Forderungen nicht erreichen, ja nicht einmal an sich selbst machen. Diesen nun, sage ich, fehlt nur der Grad, Jenen aber fehlt die Art, und dies, meine ich, wird jetzt zu wenig unterschieden. Daher ein unnützer und niemals beizulegender Streit zwischen Beiden, wobei die Kunst nichts gewinnt; denn die Ersten, welche sich auf dem vagen Ge-

biet des Absoluten aufhalten, halten ihren Gegnern immer nur die dunkle Idee des Höchsten entgegen, diese hingegen haben die That für sich, die zwar beschränkt aber reell ist. Aus der Idee aber kann ohne die That gar nichts werden.

Zur Beurtheilung eines Dichterwerks.

Ein poetisches Werk muß, insofern es, auch nur in hypothesi, ein in sich selbst organisirtes Ganze ist, aus sich selbst heraus, und nicht aus allgemeinen und darum hohlen Formeln beurtheilt werden; denn von diesen ist nie ein Uebergang zu dem Faktum.

Die Tragödie.

Ich finde, je mehr ich über mein eigenes Geschäft und über die Behandlungsart der Tragödie bei den

Griechen nachdenke, daß der ganze Cardo rei in der Kunst liegt, eine poetische Fabel zu erfinden. Der Neuere schlägt sich mühselig und ängstlich mit Zufälligkeiten und Nebendingen herum, und über dem Bestreben, der Wirklichkeit recht nahe zu kommen, beladet er sich mit dem Leeren und Unbedeutenden, und darüber läuft er Gefahr, die tiefliegende Wahrheit zu verlieren, worin eigentlich alles Poetische liegt. Er möchte gern einen wirklichen Fall vollkommen nachahmen und bedenkt nicht, daß eine poetische Darstellung mit der Wirklichkeit eben darum, weil sie absolut wahr ist, niemals koinzidiren kann.

Ich habe diese Tage den Philoktet und die Trachinierinnen gelesen und die letzteren mit großem Wohlgefallen. Wie trefflich ist der ganze Zustand, das Empfinden, die Existenz der Dejanira gefaßt! Wie ganz ist sie die Hausfrau des Herkules, wie individuell, wie nur für diesen einzigen Fall passend ist dies Gemälde, und doch wie tief menschlich, wie ewig wahr und allgemein! Auch im Philoktet ist Alles aus der Lage geschöpft, was sich nur daraus schöpfen ließ, und bei dieser Eigenthümlichkeit des Falles ruht doch Alles wieder auf dem ewigen Grunde der menschlichen Natur.

Es ist mir aufgefallen, daß die Charaktere des griechischen Trauerspiels mehr oder weniger idealische Masken und keine eigentliche Individuen sind, wie ich sie in Shakspeare und auch in Goethe's Stücken finde. So ist z. B. Ulysses im Ajax und im Philoktet offenbar nur das Ideal der listigen, über ihre Mittel nie verlegenen, engherzigen Klugheit; so ist Kreon im Oedip und in der

Antigone bloß die kalte Königswürde. Man kommt mit solchen Charakteren in der Tragödie offenbar viel besser aus, sie exponiren sich geschwinder, und ihre Züge sind permanenter und fester. Die Wahrheit leidet dadurch nichts, weil sie bloßen logischen Wesen ebenso entgegengesetzt sind als bloßen Individuen.

Epos und Tragödie.

Die dramatische Handlung bewegt sich vor mir, um die epische bewege ich mich selbst, und sie scheint gleichsam still zu stehen. Nach meinem Bedünken liegt viel in diesem Unterschied. Bewegt sich die Begebenheit vor mir, so bin ich streng an die Gegenwart gefesselt, meine Phantasie verliert alle Freiheit, es entsteht und erhält sich eine fortwährende Unruhe in mir, ich muß immer beim Objekte bleiben, alles Zurücksehen, alles Nachdenken ist mir versagt, weil ich einer fremden Gewalt folge. Beweg' ich mich um die Begebenheit, die mir nicht entlaufen kann, so kann ich einen ungleichen Schritt halten, ich kann nach meinem subjektiven Bedürfniß länger oder kürzer verweilen, kann Rückschritte machen oder Vorgriffe thun u. s. f. Es stimmt dieses auch sehr gut mit

dem Begriff des Vergangenseins, welches als stillstehend gedacht werden kann, und mit dem Begriff des Erzählens: denn der Erzähler weiß schon am Anfange und in der Mitte das Ende, und ihm ist folglich jeder Moment der Handlung gleichgeltend, und so behält er durchaus eine ruhige Freiheit.

Daß der Epiker seine Begebenheit als vollkommen vergangen, der Tragiker die seinige als vollkommen gegenwärtig zu behandeln habe, leuchtet mir sehr ein.

Ich setze noch hinzu: Es entsteht daraus ein reizender Widerstreit der Dichtung als Genus mit der Spezies derselben, der in der Natur wie in der Kunst immer sehr geistreich ist. Die Dichtkunst, als solche, macht Alles sinnlich gegenwärtig, und so nöthigt sie auch den epischen Dichter, das Geschehene zu vergegenwärtigen, nur daß der Charakter des Vergangenseins nicht verwischt werden darf. Die Dichtkunst, als solche, macht alles Gegenwärtige vergangen und entfernt alles Nahe (durch Idealität), und so nöthigt sie den Dramatiker, die individuell auf uns eindringende Wirklichkeit von uns entfernt zu halten und dem Gemüth eine poetische Freiheit gegen den Stoff zu verschaffen. Die Tragödie in ihrem höchsten Begriffe wird also immer zu dem epischen Charakter hinaufstreben und wird nur dadurch zur Dichtung. Das epische Gedicht wird ebenso zu dem Drama herunterstreben und wird nur dadurch den poetischen Gattungsbegriff ganz erfüllen. Just das, was Beide zu poetischen Werken macht, bringt Beide einander nahe. Das Merkmal, wodurch sie spezifizirt und ein-

ander entgegengesetzt werden, bringt immer einen von beiden Bestandtheilen des poetischen Gattungsbegriffs in's Gedränge, bei der Epopöe die Sinnlichkeit, bei der Tragödie die Freiheit, und es ist also natürlich, daß das Gegengewicht gegen diesen Mangel immer eine Eigenschaft sein wird, welche das spezifische Merkmal der entgegengesetzten Dichtart ausmacht. Jede wird also der andern den Dienst erweisen, daß sie die Gattung gegen die Art in Schutz nimmt. Daß dieses wechselseitige Hinstreben zu einander nicht in eine Vermischung und Gränzverwirrung ausarte, das ist eben die eigentliche Aufgabe der Kunst, deren höchster Punkt überhaupt immer dieser ist, Charakter mit Schönheit, Reinheit mit Fülle, Einheit mit Allheit ꝛc. zu vereinbaren.

Goethe's Hermann (und Dorothea) hat wirklich eine gewisse Hinneigung zur Tragödie, wenn man ihm den reinen, strengen Begriff der Epopöe gegenüber stellt. Das Herz ist inniger und ernstlicher beschäftigt, es ist mehr pathologisches Interesse als poetische Gleichgültigkeit darin. So ist auch die Enge des Schauplatzes, die Sparsamkeit der Figuren, der kurze Ablauf der Handlung der Tragödie zugehörig. Umgekehrt schlägt Iphigenie offenbar in das epische Feld hinüber, sobald man den strengen Begriff der Tragödie entgegenhält. Von dem Tasso will ich gar nicht reden. Für eine Tragödie ist in der Iphigenie ein zu ruhiger Gang, ein zu großer Aufenthalt, die Katastrophe nicht einmal zu rechnen, welche der Tragödie widerspricht. Jede Wirkung, die ich von diesem Stücke theils an mir selbst, theils an

Anderen erfahren, ist, generisch, poetisch und tragisch gewesen, und so wird es immer sein, wenn eine Tragödie auf epische Art verfehlt wird. Aber an der Iphigenie ist dieses Annähern an's Epische ein Fehler, nach meinem Begriff; am Hermann ist die Hinneigung zur Tragödie offenbar kein Fehler, wenigstens dem Effekte nach ganz und gar nicht. Kommt dieses etwa davon, weil die Tragödie zu einem bestimmten, das epische Gedicht zu einem allgemeinen und freien Gebrauche da ist?

Ueber den Rhythmus in der dramatischen Dichtung.

Der Rhythmus leistet bei einer dramatischen Produktion dieses Große und Bedeutende, daß er, indem er alle Charaktere und alle Situationen nach Einem Gesetz behandelt und sie, trotz ihres Unterschiedes, in Einer Form ausführt, dadurch den Dichter und seinen Leser nöthigt, von allem noch so Charakteristisch-verschiedenen etwas Allgemeines, Rein-menschliches zu verlangen. Alles soll sich in dem Geschlechtsbegriff des

Poetischen vereinigen, und diesem Gesetz dient der Rhythmus sowohl zum Repräsentanten als zum Werkzeug, da er Alles unter seinem Gesetze begreift. Er bildet auf diese Weise die Atmosphäre für die poetische Schöpfung, das Gröbere bleibt zurück, nur das Geistige kann von diesem dünnen Elemente getragen werden.

Ueber den Reim.

Ich glaube, daß der Reim seinen Ursprung einer Sprache zu danken hat, die viele Wörter mit gleichen Endungen besitzt, und daß theils dieses, theils die Bequemlichkeit für das Gedächtniß ihn einführte. Daß sich der Reim sehr gut mit naiven Dichtungen vertrage, lehrt gerade sein Ursprung; denn die italienischen Dichter, die Minnesänger und Troubadours und dergleichen, obgleich sie den Alten an Werth nicht beikommen, gehören doch mehr in die Klasse der naiven, als der sentimentalen Dichtung. Dann ist auch ferner nicht zu leugnen, daß der Reim in den fröhlichen und scherzhaften Gattungen sich mit der größten Naivetät des dichterischen Gefühls verträgt; ich will hier nur Lafontaine's Erzählungen anführen. Mir däucht, daß sich

die alten Sylbenmaaße, wie z. B. der Hexameter, deßwegen so gut zur naiven Poesie qualifiziren, weil er ernst und gesetzt einherschreitet und mit seinem Gegenstand nicht spielt. Nun giebt dieser Ernst, z. B. im Fuchs, *) der Erzählung einen gewissen größeren Schein von Wahrhaftigkeit, und diese ist das erste Erforderniß des naiven Tons, wo der Erzähler nie den Spaßmacher spielen und aller Witz ausgeschlossen bleiben soll. Auch däucht mir, ist der Hexameter schon deswegen in dergleichen Gedichten so angenehm und vermehrt das Naive, weil er an Homer und die Alten erinnert.

Uebrigens bin ich überzeugt, daß der Reim mehr an Kunst erinnert, und die entgegengesetzten Sylbenmaaße der Natur viel näher liegen. Aber ich glaube, daß jenes Erinnern an Kunst, wenn es nicht eine Wirkung der Künstlichkeit oder gar der Peinlichkeit ist, eine Schönheit involvirt, und daß es sich mit dem höchsten Grade poetischer Schönheit (in welche naive und sentimentale Gattung zusammenfließen) sehr gut verträgt. Was man in der neueren Poesie (der gereimten) vorzüglich schöne Stellen nennt, möchte meinen Satz beweisen; in solchen Stellen ergötzt uns die Kunst als höchste Natur und die Natur als Wirkung der höchsten Kunst; denn erst dann erreicht unser Genuß seinen höchsten Grad, wenn wir Beides zusammen empfinden.

Das ist eine Unart des Reims, daß er fast immer an die Poeten erinnert, so wie in der freien Natur

---

*) Goethe's Reineke Fuchs.

eine mathematisch strenge Anordnung, eine Allee z. B. an die Menschenhand. Aber ich glaube, daß selbst dieses — wenn nur das Uebrige reine objektive Natur ist — der höchsten ästhetischen Wirkung nicht entgegen ist.

Poesie und Geschichte.

1.

Die Geschichte ist willkürlich, voll Lücken und sehr oft unfruchtbar, aber eben das Willkürliche in ihr könnte einen philosophischen Geist reizen, sie zu beherrschen, das Leere und Unfruchtbare einen schöpferischen Kopf herausfordern, sie zu befruchten und auf dieses Gerippe Nerven und Muskeln zu tragen. Man glaube nicht, daß es viel leichter sei, einen Stoff auszuführen, den man sich selbst gegeben hat, als einen, davon gewisse Bedingungen vorgeschrieben sind. Im Gegentheil habe ich aus eigenen Erfahrungen, daß die uneingeschränkteste Freiheit, in Ansehung des Stoffes, die Wahl schwerer und verwickelter macht, daß die Erfindungen unserer Imagination bei weitem nicht die Autorität und den Kredit bei uns gewinnen, um einen

dauerhaften Grundstein zu einem solchen Gebäude abzugeben, welche uns Fakta geben, die eine höhere Hand uns gleichsam ehrwürdig gemacht hat, d. h. an denen sich unser Eigenwille nicht vergreifen kann. Die philosophische innere Nothwendigkeit ist bei beiden gleich; wenn eine Geschichte, wäre sie auch auf die glaubwürdigsten Chroniken gegründet, nicht geschehen sein kann, d. h. wenn der Verstand den Zusammenhang nicht einsehen kann, so ist sie ein Unding; wenn eine Tragödie nicht geschehen sein muß, sobald ihre Voraussetzungen Realität enthalten, so ist sie wieder ein Unding.

Ueber die Vortheile beider Arten von Geistesthätigkeit ist nun vollends keine Frage. Mit der Hälfte des Werthes, den ich einer historischen Arbeit zu geben weiß, erreiche ich mehr Anerkennung in der sogenannten gelehrten und in der bürgerlichen Welt, als mit dem größten Aufwand meines Geistes für die Frivolität einer Tragödie. Ist nicht das Gründliche der Maaßstab, nach welchem Verdienste gemessen werden? Das Unterrichtende, nämlich das, welches sich dafür ausgiebt, von weit höherem Range, als das bloß Schöne oder Unterhaltende? So urtheilt der Pöbel — und so urtheilen die Weisen. — Bewundert man einen großen Dichter, so verehrt man einen Robertson — und wenn dieser Robertson mit dichterischem Geiste geschrieben hätte, so würde man ihn verehren und bewundern. Wer ist mir Bürge, daß ich das nicht einmal können werde — oder vielmehr — daß ich es die Leute werde glauben machen können?

Für meinen Carlos — das Werk dreijähriger Anstrengungen, bin ich mit Unlust belohnt worden. Meine niederländische Geschichte, das Werk von fünf, höchstens sechs Monaten, wird mich vielleicht zum angesehenen Manne machen. Ich selbst, der ich jetzt genöthigt bin, seichte, trockne und geistlose Bücher zu lesen, was gäbe ich drum, wenn mir einer die niederländische Geschichte nur so in die Hände lieferte, wie ich sie dem Publikum vielleicht liefern werde. Auf der Straße, die man gehen muß, dankt man für eine wohlthätige Bank, die ein Menschenfreund dem müden Wandrer hingesetzt hat, oder für eine liebliche Allee weit mehr, als wenn man sie in einem Lustgarten findet, dem man hätte vorübergehen können. Wenn es Nothdurft ist, die Geschichte zu lernen, so hat derjenige nicht für den Undank gearbeitet, der sie aus einer trockenen Wissenschaft in eine reizende verwandelt, und da Genüsse hinstreut, wo man sich hätte gefallen lassen müssen, nur Mühe zu finden. Ich weiß nicht, ob ich meine Ideen klar gemacht habe; aber ich fühle, daß ich die Materie mit überzeugtem Verstande verlasse.

2.

Der Vorzug der Wahrheit, den die Geschichte vor dem Roman voraus hat, könnte sie schon allein über ihn erheben. Es fragt sich nur, ob die innere Wahrheit, die ich die philosophische und Kunstwahrheit nennen will, und welche in ihrer ganzen Fülle im Roman oder in einer anderen poetischen Darstellung herr-

8

schen muß, nicht eben so viel Werth hat als die historische.

Daß ein Mensch in solchen Lagen so empfindet, handelt und sich ausdrückt, ist ein großes wichtiges Faktum für den Menschen, und das muß der dramatische oder Roman-Dichter leisten. Die innere Uebereinstimmung, die Wahrheit wird gefühlt und eingestanden, ohne daß die Begebenheit wirklich vorgefallen sein muß. Der Nutzen ist unverkennbar. Man lernt auf diesem Weg die Menschen und nicht den Menschen kennen, die Gattung und nicht das sich so leicht verlierende Individuum. In diesem großen Felde ist der Dichter Herr und Meister; aber gerade der Geschichtschreiber ist oft in den Fall gesetzt, diese wichtigere Art von Wahrheit seiner historischen Richtigkeit nachzusetzen oder ihr mit einer gewissen Unbehülflichkeit anzupassen, welches noch schlimmer ist. Ihm fehlt die Freiheit, in der sich der Künstler mit schöner Leichtigkeit und Grazie bewegt, und am Ende hat er weder die eine noch die andre befriedigt.

Ich werde immer eine schlechte Quelle für einen künftigen Geschichtsforscher sein, der das Unglück hat, sich an mich zu wenden. Aber ich werde vielleicht auf Unkosten der historischen Wahrheit Leser und Hörer finden und hier und da mit jener ersten, philosophischen zusammentreffen. Die Geschichte ist überhaupt nur ein Magazin für meine Phantasie, und die Gegenstände müssen sich gefallen lassen, was sie unter meinen Händen werden.

3.

Auch der Geschichtschreiber muß, wie der Dichter und Historienmaler, genetisch und dramatisch zu Werke gehen; er muß die produktive Einbildungskraft des Lesers in's Spiel zu setzen wissen, und bei der strengsten Wahrheit ihr den Genuß einer ganz freien Dichtung verschaffen.

Poesie und Leben.

Es ist gewiß eine sehr wahre Bemerkung, daß ein gewisser Ernst und Innigkeit, aber keine Freiheit, Ruhe und Klarheit bei Denen, die aus einem gewissen Stande zur Poesie kommen, angetroffen wird. Ernst und Innigkeit sind die nothwendige natürliche Folge, wenn eine Neigung und Beschäftigung Widerspruch findet, wenn man isolirt und auf sich selbst reduzirt ist; und der Kaufmannssohn, der Gedichte macht, muß schon einer größeren Innigkeit fähig sein, wenn er überall nur auf so etwas verfallen soll. Aber ebenso natürlich ist es, daß er sich mehr zur moralischen als ästhetischen Seite wendet, weil er mit leidenschaftlicher Heftigkeit fühlt,

weil er in sich hineingetrieben wird, und weil ihn die Gegenstände eher zurückstoßen als festhalten, er also nie zu einer klaren und ruhigen Ansicht davon gelangen kann.

Umgekehrt finde ich, daß Diejenigen, welche aus einem liberalen Stande zur Poesie kommen, eine gewisse Freiheit, Klarheit und Leichtigkeit, aber wenig Ernst und Innigkeit zeigen. Bei den Ersten sticht das Charakteristische fast bis zur Karikatur, und immer mit einer gewissen Einseitigkeit und Härte hervor; bei Diesen ist Charakterlosigkeit, Flachheit und fast Seichtigkeit zu fürchten. Der Form nach, möchte ich sagen, sind diese dem Aesthetischen näher, jene hingegen dem Gehalte nach.

Verschiedene Dichter und Künstler.

Werke der Kunst.



Sophokles.

1.

Ich theile die unbedingte Verehrung der Sophokleischen Tragödie, aber sie war eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wieder kommen kann, und das lebendige Produkt einer individuellen bestimmten Gegenwart einer ganz heterogenen Zeit zum Maaßstab und Muster aufdringen, hieße die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken muß, eher tödten als beleben. Unsere Tragödie, wenn wir eine solche hätten, hat mit der Ohnmacht, der Schlaffheit, der Charakterlosigkeit des Zeitgeistes und mit einer gemeinen Denkart zu ringen; sie muß also Kraft und Charakter zeigen, sie muß das Gemüth zu erschüttern, zu erheben, aber nicht aufzulösen suchen. Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muß man erhaben zu rühren suchen.

2.

Der Oedipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt. Das kann in der kleinsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmoment geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so komplizirt und von Umständen abhängig waren. Wie begünstigt das nicht den Poeten!

Aber ich fürchte, der Oedipus ist seine eigene Gattung und es giebt keine zweite Spezies davon; am allerwenigsten würde man aus weniger fabelhaften Zeiten ein Gegenstück dazu auffinden können. Das Orakel hat einen Antheil an der Tragödie, der schlechterdings durch nichts Anderes zu ersetzen ist; und wollte man das Wesentliche der Fabel selbst, bei veränderten Personen und Zeiten, beibehalten, so würde lächerlich werden, was jetzt furchtbar ist.

3.

Es ist mir beim Lesen des Sophokles mehrmals eine Art der Spielerei bei den ernsthaftesten Dialogen aufgefallen, die man einem Neueren nicht hingehen ließe. Aber den Alten kleidet sie doch, wenigstens verderbt sie die Stimmung keineswegs und hilft noch einigermaßen, dem Gemüth bei pathetischen Scenen eine gewisse Aisance und Freiheit mitzutheilen. Eine Unart scheint sie mir aber doch zu sein und also nichts weniger als Nachahmung zu verdienen.

Lessing.

Lessing's Dramaturgie giebt in der That eine sehr geistreiche und belebte Unterhaltung. Es ist doch gar keine Frage, daß Lessing unter allen Deutschen seiner Zeit über Das, was die Kunst betrifft, am klarsten gewesen, am schärfsten und zugleich am liberalsten darüber gedacht und das Wesentliche, worauf es ankommt, am unverrücktesten in's Auge gefaßt hat. Lies't man nur ihn, so möchte man wirklich glauben, daß die gute Zeit des deutschen Geschmacks schon vorbei sei; denn wie wenig Urtheile, die jetzt über die Kunst gefällt werden, dürfen sich an die seinigen stellen?

Ueber Goethe an Goethe.

Sie suchen das Nothwendige der Natur, aber Sie suchen es auf dem schwersten Wege, vor welchem jede schwächere Kraft sich wohl hüten wird. Sie nehmen die ganze Natur zusammen, um über das Einzelne Licht zu bekommen; in der Allheit ihrer Erscheinungs-

arten suchen Sie den Erklärungsgrund für das Individuum auf. Von der einfachen Organisation steigen Sie, Schritt vor Schritt, zu der mehr verwickelten hinauf, um endlich die verwickeltste von allen, den Menschen, genetisch aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes zu erbauen. Dadurch, daß Sie ihn der Natur gleichsam nacherschaffen, suchen Sie in seine verborgene Technik einzudringen. Eine große und wahrhaft heldenmäßige Idee, die zur Genüge zeigt, wie sehr Ihr Geist das reiche Ganze seiner Vorstellungen in einer schönen Einheit zusammenhält. Sie können niemals gehofft haben, daß Ihr Leben zu einem solchen Ziele zureichen werde, aber einen solchen Weg auch nur einzuschlagen, ist mehr werth als jeden anderen zu endigen, — und Sie haben gewählt, wie Achill in der Ilias zwischen Phthia und der Unsterblichkeit. Wären Sie als ein Grieche, ja nur als ein Italiener geboren worden, und hätte schon von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisirende Kunst Sie umgeben, so wäre Ihr Weg unendlich verkürzt, vielleicht ganz überflüssig gemacht worden. Schon in die erste Anschauung der Dinge hätten Sie dann die Form des Nothwendigen aufgenommen, und mit Ihren ersten Erfahrungen hätte sich der große Styl in Ihnen entwickelt. Nun, da Sie ein Deutscher geboren sind, da Ihr griechischer Geist in diese nordische Schöpfung geworfen wurde, so blieb Ihnen keine andere Wahl, als entweder selbst zum nordischen Künstler zu werden oder Ihrer Imagination das, was ihr die Wirklichkeit vorenthielt, durch Nach-

hülfe der Denkkraft zu ersetzen und so gleichsam von Innen heraus und auf einem rationellen Wege in Griechenland zu gebären. In derjenigen Lebensepoche, wo die Seele sich aus der äußeren Welt ihre innere bildet, von mangelhaften Gestalten umringt, hatten Sie schon eine wilde und nordische Natur in sich aufgenommen, als Ihr siegendes, seinem Material überlegenes Genie diesen Mangel von Innen entdeckte und von Außen her durch die Bekanntschaft mit der griechischen Natur davon vergewissert wurde. Jetzt mußten Sie die alte, Ihrer Einbildungskraft schon aufgedrungene, schlechtere Natur nach dem besseren Muster, das Ihr bildender Geist sich erschuf, korrigiren, und das kann nun freilich nicht anders als nach leitenden Begriffen von Statten gehen. Aber diese logische Richtung, welche der Geist der Reflexion zu nehmen genöthigt ist, verträgt sich nicht wohl mit der ästhetischen, durch welche allein er bildet. Sie haben also eine Arbeit mehr: denn so wie Sie von der Anschauung zur Abstraktion übergingen, so mußten Sie nun rückwärts Begriffe wieder in Intuitionen umsetzen und Gedanken in Gefühle verwandeln, weil nur durch diese das Genie hervorbringen kann.

So ungefähr beurtheile ich den Gang Ihres Geistes, und ob ich recht habe, werden Sie selbst am besten wissen. Was Sie aber schwerlich wissen können (weil das Genie sich immer selbst das größte Geheimniß bleibt), ist die schöne Uebereinstimmung Ihres philosophischen Instinktes mit den reinsten Resultaten der spekulirenden Vernunft.

Parallele zwischen Schiller und Goethe.

1.

(An Goethe.)

Erwarten Sie bei mir keinen großen materiellen Reichthum von Ideen; dies ist es, was ich bei Ihnen finden werde. Mein Bedürfniß und Streben ist, aus Wenigem viel zu machen, und wenn Sie meine Armuth an Allem, was man erworbene Kenntniß nennt, einmal näher kennen sollten, so finden Sie vielleicht, daß es mir in manchen Stücken damit mag gelungen sein. Weil mein Gedankenkreis kleiner ist, so durchlaufe ich ihn eben darum schneller und öfter und kann eben darum meine kleine Baarschaft besser nutzen und eine Mannigfaltigkeit, die dem Inhalte fehlt, durch die Form erzeugen. Sie bestreben sich, Ihre große Ideenwelt zu simplifiziren, ich suche Varietät für meine kleinen Besitzungen. Sie haben ein Königreich zu regieren, ich nur eine etwas zahlreiche Familie von Begriffen, die ich herzlich gern zu einer kleinen Welt erweitern möchte.

Ihr Geist wirkt in einem außerordentlichen Grade intuitiv, und alle Ihre denkenden Kräfte scheinen auf die Imagination, als ihre gemeinschaftliche Repräsentantin, gleichsam kompromittirt zu haben. Im Grund ist dies das Höchste, was der Mensch aus sich machen

kann, sobald es ihm gelingt, seine Anschauungen zu generalisiren und seine Empfindung gesetzgebend zu machen. Danach streben Sie, und in wie hohem Grade haben Sie es schon erreicht! Mein Verstand wirkt eigentlich mehr symbolisirend, und so schwebe ich, als eine Zwitterart, zwischen dem Begriff und der Anschauung, zwischen der Regel und der Empfindung, zwischen dem technischen Kopf und dem Genie. Dies ist es, was mir, besonders in früheren Jahren, sowohl auf dem Felde der Spekulation als der Dichtkunst ein ziemlich linkisches Ansehen gegeben; denn gewöhnlich übereilt mich der Poet, wo ich philosophiren sollte, und der philosophische Geist, wo ich dichten wollte. Noch jetzt begegnet es mir häufig genug, daß die Einbildungskraft meine Abstraktionen und der kalte Verstand meine Dichtungen stört. Kann ich dieser beiden Kräfte in so weit Meister werden, daß ich einer jeden durch meine Freiheit ihre Gränzen bestimmen kann, so erwartet mich noch ein schönes Loos; leider aber, nachdem ich meine moralischen Kräfte recht zu kennen und zu gebrauchen angefangen, droht eine Krankheit meine physischen zu untergraben. Eine große und allgemeine Geistesrevolution werde ich schwerlich Zeit haben in mir zu vollenden, aber ich werde thun, was ich kann, und wenn endlich das Gebäude zusammenfällt, so habe ich doch vielleicht das Erhaltungswerthe aus dem Brande geflüchtet.

2.

Man wird uns (Goethe und Schiller), wie ich in meinen muthvollsten Augenblicken mir verspreche, verschieden spezifiziren, aber unsre Arten einander nicht unterordnen, sondern unter einem höheren idealischen Gattungsbegriff einander koordiniren.

Ueber Goethe's Wilhelm Meister.

1.

Ich kann das Gefühl, das mich beim Lesen dieser Schrift, und zwar im zunehmenden Grade, je weiter ich darin komme, durchdringt und besitzt, nicht besser als durch eine süße und innige Behaglichkeit, durch ein Gefühl geistiger und leiblicher Gesundheit ausdrücken, und ich wollte dafür bürgen, daß es dasselbe bei allen Lesern im Ganzen sein muß.

Ich erkläre mir dieses Wohlsein von der durchgängig darin herrschenden ruhigen Klarheit, Glätte und Durchsichtigkeit, die auch nicht das Geringste zurückläßt, was das Gemüth unbefriedigt und unruhig läßt und die Bewegung desselben nicht weiter treibt, als

nöthig ist, um ein fröhliches Leben in dem Menschen anzufachen und zu erhalten.

Ich kann nicht ausdrücken, wie peinlich mir das Gefühl oft ist, von einem Produkt dieser Art in das philosophische Wesen hineinzusehen. Dort ist Alles so heiter, so lebendig, so harmonisch aufgelöst und so menschlich wahr, hier Alles so strenge, so rigid und abstrakt, und so höchst unnatürlich, weil alle Natur nur Synthesis und alle Philosophie Antithesis ist. Zwar darf ich mir das Zeugniß geben, in meinen Spekulationen der Natur so treu geblieben zu sein, als sich mit dem Begriff der Analysis verträgt; ja vielleicht bin ich ihr treuer geblieben, als unsere Kantianer für erlaubt und für möglich hielten. Aber dennoch fühle ich nicht weniger lebhaft den unendlichen Abstand zwischen dem Leben und dem Raisonnement — und kann mich nicht enthalten, in einem solchen melancholischen Augenblick für einen Mangel in meiner Natur auszulegen, was ich in einer heiteren Stunde bloß für eine natürliche Eigenschaft der Sache ansehen muß. Soviel ist indeß gewiß, der Dichter ist der einzige wahre Mensch, und der beste Philosoph ist nur eine Karikatur gegen ihn.

2.

Das Merkwürdigste an dem Totaleindruck scheint mir dieses zu sein, daß Ernst und Schmerz durchaus wie ein Schattenspiel versinken, und der leichte Humor vollkommen darüber Meister wird. Zum Theil ist mir dieses aus der leisen und leichten Behandlung erklärlich; ich

glaube aber noch einen anderen Grund davon in der theatralischen und romantischen Herbeiführung und Stellung der Begebenheiten zu entdecken. Das Pathetische erinnert an den Roman, alles Uebrige an die Wahrheit des Lebens. Die schmerzhaftesten Schläge, die das Herz bekommt, verlieren sich schnell wieder, so stark sie auch gefühlt werden, weil sie durch etwas Wunderbares herbeigeführt wurden und deswegen schneller als alles Andere an die Kunst erinnern. Wie es auch sei, soviel ist gewiß, daß der Ernst in dem Roman nur Spiel und das Spiel in demselben der wahre und eigentliche Ernst ist, daß der Schmerz der Schein, und die Ruhe die einzige Realität ist.

Der so weise aufgesparte Friedrich, der durch seine Turbulenz am Ende die reife Frucht vom Baume schüttelt und zusammenweht, was zusammen gehört, erscheint bei der Katastrophe gerade so wie Einer, der uns aus einem bänglichen Traum durch Lachen aufweckt. Der Traum flieht zu den anderen Schatten, aber sein Bild bleibt übrig, um in die Gegenwart einen höheren Geist, in die Ruhe und Heiterkeit einen poetischen Gehalt, eine unendliche Tiefe zu legen. Diese Tiefe bei einer ruhigen Fläche ist ein vorzüglicher Charakterzug des gegenwärtigen Romans.

3.

Die Form des Meisters, wie überhaupt jede Romanform, ist schlechterdings nicht poetisch, sie liegt ganz nur im Gebiete des Verstandes, steht unter allen seinen For-

derungen und partizipirt auch von allen seinen Gränzen. Weil es aber ein ächt poetischer Geist ist, der sich dieser Form bediente und in dieser Form die poetischsten Zustände ausdrückte, so entsteht ein sonderbares Schwanken zwischen einer prosaischen und poetischen Stimmung, für das ich keinen rechten Namen weiß. Ich möchte sagen: es fehlt dem Meister (dem Roman nämlich) an einer gewissen poetischen Kühnheit, weil er, als Roman, es dem Verstande immer recht machen will — und es fehlt ihm wieder an einer eigentlichen Nüchternheit (wofür er doch gewissermaßen die Forderung rege macht), weil er aus einem praktischen Geiste geflossen ist.

4.

Wer fühlt nicht alles Das im Meister, was den Hermann (Hermann und Dorothea) so bezaubernd macht! Jenem fehlt nichts, gar nichts von Goethe's Geist, er ergreift das Herz mit allen Kräften der Dichtkunst und gewährt einen immer sich erneuernden Genuß, und doch führt mich der Hermann (und zwar bloß durch seine rein poetische Form) in eine göttliche Dichterwelt, da mich der Meister aus einer wirklichen Welt nicht ganz herausläßt.

Es ist offenbar zu viel von der Tragödie im Meister; ich meine das Ahnungsvolle, das Unbegreifliche, das subjektiv Wunderbare, welches zwar mit der poetischen Tiefe und Dunkelheit, aber nicht mit der Klarheit sich verträgt, die im Roman herrschen muß und in diesem auch so vorzüglich herrscht. Es inkommodirt, auf diese

Grundlosigkeit zu gerathen, da man überall festen Boden unter sich zu fühlen glaubt, und weil sich sonst Alles so schön vor dem Verstand entwirret, auf solche Räthsel zu gerathen. Kurz, mir däucht, Goethe hätte sich hier eines Mittels bedient, zu dem der Geist des Werks den Dichter nicht befugte.

Uebrigens kann ich nicht genug sagen, wie mich der Meister auch bei wiederholtem Lesen bereichert, belebt, entzückt hat — es fließt mir darin eine Quelle, wo ich für jede Kraft der Seele und für diejenige besonders, welche die vereinigte Wirkung von allen ist, Nahrung schöpfen kann.

Ueber Goethe's Natürliche Tochter.

Die hohe Symbolik, mit der Goethe den Stoff seiner Natürlichen Tochter behandelt hat, so daß alles Stoffartige vertilgt und Alles nur Glied eines idealen Ganzen ist, diese ist wirklich bewundernswerth. Es ist ganz Kunst und ergreift dabei die innerste Natur durch die Kraft der Wahrheit.

Schubart.

Schubart ist auch ein Dichter, aber kein geborner. Frühe Lektüre von Poeten, frühe Versuche mit poetischen Arbeiten, wozu ihn das Beispiel und die Aufmunterung seines Vaters verführten, haben ihm eine gewisse Fertigkeit, einen Vorrath an Bildern und Styl verschafft, die, wenn sie von einer gründlichen Ausbildung seiner übrigen Kräfte unterstützt werden, ihm noch wohl eine Stelle unter unsern lesbaren Schriftstellern verschaffen können. Sonst ist's ein guter, redlicher Charakter, der besonders viel vom schwäbischen Provinzialcharakter in sich hat.

Bürger.

Bürger hat gar nichts Auszeichnendes in seinem Aeußern und in seinem Umgang — aber ein gerader, guter Mensch scheint er zu sein. Der Charakter von Popularität, der in seinen Gedichten herrscht, verleugnet sich auch nicht in seinem persönlichen Umgang, und hier, wie dort, verliert er sich zuweilen in das Platte.

Shakspeare.

1.

Richard der Dritte ist eine der erhabensten Tragödien, die ich kenne, und ich wüßte in diesem Augenblick nicht, ob selbst ein Shakspeare'sches Stück ihr den Rang streitig machen kann. Die großen Schicksale, angesponnen in den vorhergehenden Stücken (welche den Krieg der zwei Rosen behandeln), sind darin auf eine wahrhaft große Weise geendigt, und nach der erhabensten Idee stellen sie sich neben einander. Daß der Stoff schon alles Weichliche, Schmelzende, Weinerliche ausschließt, kommt dieser hohen Wirkung sehr zu statten; Alles ist energisch darin und groß, nichts Gemeinmenschliches stört die rein ästhetische Rührung, und es ist gleichsam die reine Form des Tragischfurchtbaren, was man genießt. Eine hohe Nemesis wandelt durch das Stück, in allen Gestalten, man kommt nicht aus dieser Empfindung heraus von Anfang bis zu Ende. Zu bewundern ist's, wie der Dichter dem unbehülflichen Stoffe immer die poetische Ausbeute abzugewinnen wußte und wie geschickt er Das repräsentirt, was sich nicht repräsentiren läßt, ich meine die Kunst, Symbole zu gebrauchen, wo die Natur nicht kann dargestellt werden. Kein Shakspeare'sches Stück hat mich so sehr an die griechische Tragödie erinnert.

2.

Auch bei Shakspeare ist es mir recht merkwürdig gewesen, wie er (im Julius Cäsar) das gemeine Volk mit einer so ungemeinen Großheit behandelt. Hier, bei der Darstellung des Volkscharakters, zwang ihn schon der Stoff, mehr ein poetisches Abstraktum als Individuen im Auge zu haben, und darum finde ich ihn hier den Griechen äußerst nahe. Wenn man einen zu ängstlichen Begriff von Nachahmung des Wirklichen zu einer solchen Scene mitbringt, so muß Einen die Masse und Menge mit ihrer Bedeutungslosigkeit nicht wenig embarassiren; aber mit einem kühnen Griff nimmt Shakspeare ein paar Figuren, ich möchte sagen, nur ein paar Stimmen aus der Masse heraus, läßt sie für das ganze Volk gelten, und sie gelten das wirklich; so glücklich hat er gewählt.

Calderon.

Es ist recht interessant, den südlichen Geist Calderon's mit einem mehr nördlichen zu vergleichen. Sinnlichkeit und Leidenschaft bezeichnet jenen, diesen

eine moralische Tiefe des Gemüths. Indessen ist in Calderon doch eine hohe Kunst und die ganze Besonnenheit des Meisters zu sehen: selbst was als regellos in's Auge fällt, wird von einer großen Einheit zusammengehalten.

Ueber Ariost's Rasenden Roland.

Ich habe dieser Tage den rasenden Roland wieder gelesen und kann nicht genug sagen, wie anziehend und erquickend mir diese Lektüre war. Hier ist Leben und Bewegung, und Farbe und Fülle; man wird aus sich heraus in's volle Leben, und doch wieder von da zurück in sich selbst hineingeführt; man schwimmt in einem reichen, unendlichen Element und wird seines ewigen identischen Ich's los und existirt eben deswegen mehr, weil man aus sich selbst gerissen wird. Und doch ist, trotz aller Ueppigkeit, Rastlosigkeit und Ungeduld, Form und Plan in dem Gedicht, welches man mehr *empfindet* als *erkennt*, und an der *Stetigkeit* und sich selbst erhaltenden Behaglichkeit und Fröhlichkeit des Zustandes wahrnimmt. Freilich darf man hier keine *Tiefe* suchen und keinen *Ernst*; aber wir brauchen wahrlich auch die Fläche so nöthig als die Tiefe, und für den Ernst sorgt die Vernunft und das Schicksal genug, daß die Phantasie sich nicht damit zu bemengen braucht.

Corneille und Racine.

Ich habe Corneille's Rodogûne, Pompée und Polieucte gelesen und bin über die wirklich enorme Fehlerhaftigkeit dieser Werke, die ich seit zwanzig Jahren rühmen hörte, in Erstaunen gerathen. Handlung, dramatische Organisation, Charaktere, Sitten, Sprache, Alles, selbst die Verse, bieten die höchsten Blößen an, und die Barbarei einer sich erst bildenden Kunst reicht lange nicht hin, sie zu entschuldigen. Denn der falsche Geschmack, den man so oft auch in den geistreichsten Werken findet, wenn sie in einer rohen Zeit entstanden, dieser ist es nicht allein, nicht einmal vorzugsweise, was daran widerwärtig ist. Es ist die Armuth der Erfindung, die Magerkeit und Trockenheit in Behandlung der Charaktere, die Kälte in den Leidenschaften, die Lahmheit und Steifigkeit im Gang der Handlung und der Mangel an Interesse fast durchaus. Die Weibercharaktere sind klägliche Fratzen, und ich habe noch nichts als das eigentlich Heroische glücklich behandelt gefunden; doch ist auch dieses, an sich nicht sehr reichhaltige Ingrediens einförmig behandelt. — Racine ist ohne allen Vergleich dem Vortrefflichen viel näher, obgleich er alle Unarten der französischen Manier an sich trägt und im Ganzen etwas schwach ist.

Ueber Frau v. Staël.

(Nach einem persönlichen Begegniß mit ihr.)

An der Frau von Staël ist Alles aus Einem Stück und kein fremder, falscher und pathologischer Zug in ihr. Dies macht, daß man sich trotz des immensen Abstandes der Naturen und Denkweisen vollkommen wohl bei ihr befindet, daß man Alles von ihr hören und ihr Alles sagen kann. Die französische Geistesbildung stellt sie rein und in einem höchst interessanten Lichte dar. In Allem, was wir Philosophie nennen, folglich in allen letzten und höchsten Instanzen, ist man mit ihr im Streit und bleibt es trotz allen Redens. Aber ihr Naturell und Gefühl ist besser als ihre Metaphysik, und ihr schöner Verstand erhebt sich zu einem genialischen Vermögen. Sie will Alles erklären, einsehen, ausmessen, sie statuirt nichts Dunkles, Unzugängliches, und wohin sie nicht mit ihrer Fackel leuchten kann, da ist nichts für sie vorhanden. Darum hat sie eine horrible Scheu vor der Idealphilosophie, welche nach ihrer Meinung zur Mystik und zum Aberglauben führt, und das ist die Stickluft, wo sie umkommt. Für Das, was wir Poesie nennen, ist kein Sinn in ihr; sie kann sich von solchen Werken nur das Leidenschaftliche, Rednerische und Allgemeine zueignen, aber sie wird nichts Falsches schätzen, nur das Rechte nicht immer erkennen. Es ersieht sich aus diesen

paar Worten, daß die Klarheit, Entschiedenheit und geistreiche Lebhaftigkeit ihrer Natur nicht anders als wohlthätig wirken können. Das einzige Lästige ist die ganz ungewöhnliche Fertigkeit ihrer Zunge; man muß sich ganz in ein Gehörorgan verwandeln, um ihr folgen zu können.

Iffland und Madame Unzelmann.

1.

In solchen närrischen Originalen (wie der lustige Apotheker) ist es eigentlich, wo mich Iffland immer entzückt hat; denn das Naturell thut hier so viel, Alles scheint hier augenblicklicher Einfall und Genialität; daher ist es unbegreiflich, und man wird zugleich erfreut und außer sich gesetzt. Hingegen in edeln, ernsten und empfindungsvollen Rollen bewundere ich mehr seine Geschicklichkeit, seinen Verstand, seinen Kalkül und Besonnenheit. Hier ist er mir immer bedeutend, planvoll, und beschäftigt und spannt die Aufmerksamkeit und das Nachdenken, aber ich kann nicht sagen, daß er mich in solchen Rollen eigentlich entzückt oder hingerissen hätte, wie von weit weniger vollkommenen Schauspielern geschehen ist; daher würde er mir für die Tragödie kaum eine poetische Stimmung geben können.

2.

Die Unzelmann *) war eben angekommen, und gleich den Tag nach meiner Ankunft wurde Maria Stuart gegeben. Die Unzelmann spielt diese Rolle mit Zartheit und großem Verstand, ihre Deklamation ist schön und sinnvoll, aber man möchte ihr noch etwas mehr Schwung und einen mehr tragischen Styl wünschen. Das Vorurtheil des beliebten Natürlichen beherrscht sie noch zu sehr; ihr Vortrag nähert sich dem Konversationston, und Alles wurde mir zu wirklich in ihrem Munde: das ist Iffland's Schule, und es mag in Berlin allgemeiner Ton sein. Da, wo die Natur graziös und edel ist, wie bei Madame Unzelmann, mag man sich's gern gefallen lassen, aber bei gemeinen Naturen muß es unausstehlich sein, wie wir schon in Leipzig bei der Vorstellung der Jungfrau von Orleans gesehen haben.

*) Spätere Bethmann.



Philosophen und Philosophisches.

Ueber Aristoteles.

1.

Ich bin mit dem Aristoteles sehr zufrieden, und nicht bloß mit ihm, auch mit mir selbst; es begegnet Einem nicht oft, daß man nach Lesung eines solchen nüchternen Kopfs und kalten Gesetzgebers den inneren Frieden nicht verliert. Der Aristoteles ist ein wahrer Höllenrichter für Alle, die entweder an der äußeren Form sklavisch hängen oder die über alle Form sich hinwegsetzen. Jene muß er durch seine Liberalität und seinen Geist in beständige Widersprüche stürzen: denn es ist sichtbar, wie viel mehr ihm um das Wesen als um alle äußere Form zu thun ist; und diesen muß die Strenge fürchterlich sein, womit er aus der Natur des Gedichts, und des Trauerspiels insbesondere, seine unverrückbare Form ableitet. Jetzt begreife ich erst den schlechten Zu-

stand, in den er die französischen Ausleger und Poeten und Kritiker versetzt hat; auch haben sie sich immer vor ihm gefürchtet, wie die Jungen vor dem Stecken. Shakspeare, soviel er gegen ihn wirklich sündigt, würde weit besser mit ihm ausgekommen sein als die ganze französische Tragödie.

Indessen bin ich sehr froh, daß ich ihn nicht früher gelesen; ich hätte mich um ein großes Vergnügen und um alle Vortheile gebracht, die er mir jetzt leistet! Man muß über die Grundbegriffe schon recht klar sein, wenn man ihn mit Nutzen lesen will; kennt man die Sache, die er abhandelt, nicht schon vorläufig gut, so muß es gefährlich sein, bei ihm Rath zu holen.

Ganz kann er aber sicherlich nie verstanden oder gewürdigt werden. Seine ganze Ansicht des Trauerspiels beruht auf empirischen Gründen: er hat eine Masse vorgestellter Tragödien vor Augen, die wir nicht mehr vor Augen haben; aus dieser Erfahrung heraus räsonnirt er, und uns fehlt größtentheils die ganze Basis seines Urtheils. Nirgends beinahe geht er von dem Begriff, immer nur von dem Faktum der Kunst und des Dichters und der Repräsentation aus; und wenn seine Urtheile, dem Hauptwesen nach, ächte Kunstgesetze sind, so haben wir dieses dem glücklichen Zufall zu danken, daß es damals Kunstwerke gab, die durch das Faktum eine Idee realisirten oder ihre Gattung in einem individuellen Falle vorstellig machten.

Wenn man eine Philosophie über die Dichtkunst, so wie sie jetzt einem neueren Aesthetiker mit Recht zuge-

muthet werden kann, bei ihm sucht, so wird man nicht nur getäuscht werden, sondern man wird auch über seine rhapsodische Manier und über die seltsame Durcheinanderwerfung der allgemeinen und der allerpartikularsten Regeln, der logischen, prosodischen, rhetorischen und poetischen Sätze rc. lachen müssen, wie z. B. wenn er bis zu den Vokalen und Konsonanten zurückgeht. Denkt man sich aber, daß er eine individuelle Tragödie vor sich hatte und sich um alle Momente befragte, die an ihr in Betrachtung kamen, so erklärt sich Alles leicht, und man ist sehr zufrieden, daß man bei dieser Gelegenheit alle Elemente, aus welchen ein Dichtwerk zusammengesetzt wird, rekapitulirt.

Ich wundere mich gar nicht darüber, daß er der Tragödie den Vorzug vor dem epischen Gedicht giebt: denn so wie er es meint, obgleich er sich nicht ganz unzweideutig ausdrückt, wird der eigentliche und objektive poetische Werth der Epopöe nicht beeinträchtigt. Als Urtheiler und Aesthetiker muß er von derjenigen Kunstgattung am meisten satisfazirt sein, welche in einer bleibenden Form ruht und über welche ein Urtheil kann abgeschlossen werden. Nun ist dies offenbar der Fall bei dem Trauerspiel, so wie er es in Mustern vor sich hatte, indem das einfachere und bestimmtere Geschäft des dramatischen Dichters sich weit leichter begreifen und andeuten läßt und eine vollkommenere Technik dem Verstande weis't, eben des kürzeren Studiums und der geringeren Breite wegen. Ueberdem sieht man deutlich, daß seine Vorliebe für die Tragödie von einer klareren

Einsicht in dieselbe herrührt, daß er von der Epopöe eigentlich nur die genetisch-poetischen Gesetze kennt, die sie mit der Tragödie gemein hat, und nicht die spezifischen, wodurch sie sich ihr entgegensetzt; deswegen konnte er auch sagen, daß die Epopöe in der Tragödie enthalten sei, und daß Einer, der diese zu beurtheilen wisse, auch über jene absprechen könne: denn das allgemein Pragmatisch-poetische der Epopöe ist freilich in der Tragödie enthalten.

Es sind viele scheinbare Widersprüche in dieser Abhandlung, die ihr aber in meinen Augen nur einen neuen hohen Werth geben; denn sie bestätigen mir, daß das Ganze nur aus einzelnen Aperçus besteht und daß keine theoretischen vorgefaßten Begriffe dabei im Spiele sind; Manches mag freilich auch dem Uebersetzer zuzuschreiben sein.

2.

Nach der peinlichen Art, wie die Franzosen den Aristoteles nehmen und an seinen Forderungen vorbei zu kommen suchen, erwartet man einen kalten, illiberalen und steifen Gesetzgeber in ihm, und gerade das Gegentheil findet man. Er dringt mit Festigkeit und Bestimmtheit auf das Wesen und über die äußeren Dinge ist er so lax, als man sein kann. Was er vom Dichter fordert, muß dieser von sich selbst fordern, wenn er irgend weiß, was er will; es fließt aus der Natur der Sache. Die Poetik handelt beinahe ausschließend von der Tragödie, die er mehr als irgend eine andere poetische Gattung

begünstigt. Man merkt ihm an, daß er aus einer sehr reichen Erfahrung und Anschauung heraussprícht und eine ungeheure Menge tragischer Vorstellungen vor sich hatte. Auch ist in seinem Buche absolut nichts Spekulatives, keine Spur von irgend einer Theorie; es ist Alles empirisch; aber die große Anzahl der Fälle und die glückliche Wahl der Muster, die er vor Augen hat, giebt seinen empirischen Aussprüchen einen allgemeinen Gehalt und die völlige Qualität von Gesetzen.

Ueber Kant.

1.

Kant's philosophische Religionslehre ist die scharfsinnigste Exegesis des christlichen Religionsbegriffs aus philosophischen Gründen. Kant liebt sehr, Schriftstellen einen philosophischen Sinn zu geben. Es ist ihm, wie man bald sieht, nicht sowohl darum zu thun, die Autorität der Schrift dadurch zu unterstützen, als vielmehr die Resultate des philosophischen Denkens dadurch an die Kindervernunft anzuknüpfen und gleichsam zu popularisiren. Er scheint mir von dem Grundsatz dabei geleitet zu werden, das Vorhandene nicht wegzuwerfen,

so lange noch eine Realität davon zu erwarten ist, sondern es vielmehr zu veredeln. Ich achte diesen Grundsatz sehr. Uebrigens hat die Schrift mich hingerissen. Zwar ist einer seiner ersten Grundsätze darin empörend für mein Gefühl. Er behauptet nämlich eine Propension des menschlichen Herzens zum Bösen, das er das radikale Böse nennt, und das mit den Reizungen der Sinnlichkeit ganz und gar nicht verwechselt werden darf. Er setzt es über die Sinnlichkeit hinaus in die Person des Menschen, als den Sitz der Freiheit. Gegen seine Beweise läßt sich nichts einwenden, so gern man auch wollte.

Uebrigens wird er bei den Theologen wenig Dank verdient haben: denn er hebt alle eigene Autorität des Kirchenglaubens auf und macht den reinen Vernunftglauben zu seinem höchsten Ausleger; giebt auch sehr deutlich zu verstehen, daß der Kirchenglaube bloß von subjektiver Gültigkeit sei, und es besser wäre, wenn er entbehrt werden könnte. Aber weil er überzeugt ist, daß er nicht entbehrlich sei, noch sobald es werden würde, so macht er es zu einer Gewissenspflicht, ihn zu respektiren. Der Logos, die Erlösung (als philosophische Mythe), die Vorstellung des Himmels und der Hölle, das Reich Gottes und alle diese Vorstellungen sind auf's Glücklichste erklärt.

2.

Die Ausführung (von Kant's Geschmackslehre) ist bloß anthropologisch, und über die letzten Gründe

des Schönen lernt man darin nichts. Aber als Physik und Naturgeschichte des Erhabenen und Schönen enthält es manchen fruchtbaren Stoff. Für die ernsthafte Materie schien mir der Styl etwas zu spielend und blumenreich; ein sonderbarer Fehler an einem Kant, der aber wieder sehr begreiflich ist.

Ueber Kant und Fichte.

Die Kantische Philosophie übt in den Hauptpunkten keine Duldung aus und trägt einen viel zu rigoristischen Charakter, als daß eine Akkommodation mit ihr möglich wäre. Aber dies macht ihr in meinen Augen Ehre, denn es beweis't, wie wenig sie die Willkür vertragen kann. Eine solche Philosophie will daher auch nicht mit bloßem Kopfschütteln abgefertigt sein. Im offenen, hellen und zugänglichen Felde der Untersuchung erbaut sie ihr System, sucht nie den Schatten und reservirt dem Privatgefühl nichts, aber so, wie sie ihre Nachbarn behandelt, will sie wieder behandelt sein, und es ist ihr zu verzeihen, wenn sie nichts als Beweisgründe achtet. Es erschreckt mich gar nicht, zu denken, daß das Gesetz der Veränderung, vor welchem kein menschliches und kein göttliches Werk Gnade findet,

Herder hat es durch den Prinzen August von Gotha hierher gebracht, und ich wüßte nicht, welche von seinen Schriften, so vortrefflich sie auch sei, mir diese schöne Idee von dem Wesen dieses Mannes hätte geben können. Welche Thätigkeit war in diesem Menschen! Eine Flamme, die nimmer verlöschte! Wieviel mehr war er Anderen als sich selbst! Alles an ihm war Seele! Jeder Zug aus diesem Bilde bezeichnet uns diesen Geist und würde in keinen anderen mehr taugen! Alles trägt den Stempel einer höheren Vortrefflichkeit, deren die höchste Anstrengung anderer gewöhnlicher Erdenbürger nicht fähig ist. Es ist eigentlich nur wenig, was diese Biographie von ihm aufbewahrt hat; dieses Wenige aber ist mir ein großer Schatz von Wahrheit und simpler Größe und mir werther, als was wir von Rousseau haben. Diderot hatte lange und oft mit dem Mangel zu kämpfen; viele seiner Schriften danken ihre Entstehung seinem Bedürfniß, noch mehrere einer Herzensangelegenheit mit einer Madame de Roussieux, die ihn tüchtig in Kontribution setzte. Madame brauchte funfzig Louis am Charfreitag. Er schrieb: „pensées philosophiques" und brachte ihr auf Ostern funfzig Louis. So ging's mit fünf und sechs anderen Werken. Advokatenreden, Missionspredigten, adresses au Roi, Dedikationen, Avertissements, Bettelbriefe und Anzeigen neuer Pomaden flossen aus seiner Feder. Ein Zug seiner philosophischen Denkart: — Ein junger Mensch bringt ihm eine Satire im Manuscript zu lesen. Die Satire ist auf Diderot gemacht. Er läßt ihn kommen und fragt ihn, wie er

sich einkommen lassen könnte, ihm die Zeit durch das Lesen einer Satire zu stehlen. Der junge Mensch antwortet, er habe Geld gebraucht und gehofft, daß er ihm das Manuscript abkaufen würde, um den Druck zu verhindern. Diderot sagte, wenn er dieses wolle, so könne er ihm einen weit einträglicheren Rath geben. Er solle zum Bruder des Duc d'Orleans gehen und ihm das Buch dediziren; dieser wäre sein Feind und würde die Satire mit Gold aufwägen. Der junge Mensch hatte keinen Zugang zu dem Prinzen. Diderot ließ ihn sich niedersetzen und diktirte ihm eine Epître dédicatoire à son Altesse. Mit dieser ging der arme Teufel zum Prinzen und fischte fünfundzwanzig Louisd'ors.

Empirismus, Rationalismus, rationeller Empirismus

in ihrem Verhältniß zu den Phänomen der Erscheinungswelt.

a.

Der gemeine Empirism, der nicht über das empirische Phänomen hinausgeht, hat (der Quantität nach) immer nur Einen Fall, ein einziges Element der Erfahrung und mithin keine Erfahrung; der Qualität nach asserirt er immer nur eine bestimmte Existenz, ohne zu unterscheiden, von ihr auszuschließen, ihr entgegen zu setzen, mit einem Wort, zu vergleichen; der Relation nach ist er in Gefahr, das Zufällige als das Substantielle aufzunehmen; der Modalität nach bleibt er bloß auf eine bestimmte Wirklichkeit eingeschränkt, ohne das Mögliche zu ahnen oder seine Erkenntniß bis gar zu

einer Nothwendigkeit zu führen. Nach meinem Begriff ist der gemeine Empirism nie einem Irrthum ausgesetzt, sondern der Irrthum entsteht erst in der Wissenschaft. Was er bemerkt, bemerkt er wirklich, und weil er nicht den Kitzel fühlt, aus seinen Wahrnehmungen Gesetze für das Objekt zu machen, so können seine Wahrnehmungen ohne irgend eine Gefahr immer einzeln und accidentell sein.

b.

Erst mit dem Rationalism entsteht das wissenschaftliche Phänomen und der Irrthum. In diesem Felde nämlich fangen die Denkkräfte ihr Spiel an, und die Willkür tritt ein, mit der Freiheit dieser Kräfte, die sich so gern dem Objekte substituiren.

Der Quantität nach verbindet der Rationalism immer mehrere Fälle, und so lange er sich bescheidet, die Pluralität nicht für Totalität auszugeben, d. h. objektive Gesetze zu machen, so ist er unschädlich, ja nützlich, da er der Weg zur Wahrheit ist, welche nur dadurch gefunden wird, daß man von dem Einzelnen sich loszumachen weiß. In seinem Mißbrauch hingegen wird er verderblich für die Wissenschaft, weil er die ungeheure Verbindungsgewalt des menschlichen Geistes auf Kosten einer gewissen republikanischen Freiheit der Fakten geltend machen will, kurz weil er in die bloße Pluralität schon seine Einheit legen will und also eine Totalität giebt, die keine ist.

Der Qualität nach setzt der Rationalism, wie billig ist, die Phänomene einander entgegen; er unterscheidet

und vergleicht, welches gleichfalls (sowie der Rationalism überhaupt) löblich und gut und der einzige Weg zur Wissenschaft ist. Aber jener Despotism der Denkkräfte zeigt sich auch hier sogleich durch Einseitigkeit, durch Härte der Unterscheidung, so wie oben durch Willkür der Verbindung. Er kommt in Gefahr, Dasjenige streng zu sondern, was in der Natur verbunden ist, wie er oben verband, was die Natur scheidet. Er macht Eintheilungen, wo keine sind u. s. w.

Der Relation nach ist es das ewige Bestreben des Rationalism, nach der Kausalität der Erscheinungen zu fragen und Alles qua Ursache und Wirkung zu verbinden: wiederum sehr löblich und nöthig zur Wissenschaft, aber durch Einseitigkeit gleichfalls höchst verderblich. Der Rationalism scheint hier vorzüglich dadurch zu fehlen, daß er dürftiger Weise bloß die Länge und nicht die Breite der Natur in Anschlag bringt.

Der Modalität nach verläßt der Rationalism die Wirklichkeit, ohne die Nothwendigkeit zu erreichen. Die Möglichkeit ist sein ungeheures Feld, daher das gränzenlose Hypothesiren. Auch die Funktion des Verstandes ist nach meinem Urtheil nothwendig und conditio sine qua non aller Wissenschaft, denn nur durch das Mögliche giebt es, nach meinem Bedünken, von dem Wirklichen einen Durchgang zu dem Nothwendigen. Daher wehre ich mich, so sehr ich kann, für die Freiheit und Befugniß der theoretischen Kräfte im Felde der Physik.

c.

Zu dem reinen Phönomen, welches nach meinem Urtheil eins ist mit dem objektiven Naturgesetz, kann nür der rationelle Empirism hindurchbringen. Aber, um es noch einmal zu wiederholen, der rationelle Empirism selbst kann nie unmittelbar von dem Empirism anfangen, sondern der Rationalism wird allemal erst dazwischen liegen. Die dritte Kategorie entsteht jederzeit aus der Verknüpfung der ersten mit der zweiten, und so finden wir auch, daß nur die vollkommene Wirksamkeit der freien Denkkräfte mit der reinsten und ausgebreitetsten Wirksamkeit der sinnlichen Wahrnehmungsvermögen zu einer wissenschaftlichen Erkenntniß führt. Der wissenschaftliche Empirism wird folglich dieses Beides thun: er wird die Willkür ausschließen und die Liberalität hervorbringen: die Willkür, welche entweder der Geist des Menschen gegen das Objekt oder der blinde Zufall im Objekte und die eingeschränkte Individualität des einzelnen Phänomens gegen die Denkkraft ausübt. Mit einem Worte, er wird dem Objekt sein ganzes Recht erweisen, indem er ihm seine blinde Gewalt nimmt, und dem menschlichen Geiste seine ganze (rationelle) Freiheit verschaffen, indem er ihm alle Willkür abschneidet.

Der Quantität nach muß das reine Phänomen die Allheit der Fälle begreifen, denn es ist das Konstante in allen. Es stellt also, völlig nach dem Sinn der Kategorie, die Einheit in der Wahrheit wiederum her.

Der Qualität nach limitirt der rationelle Empirism immer, wie auch das Beispiel aller wahren Naturkun-

digen lehrt, die von einem absoluten Bejahen und Verneinen sich gleich entfernt halten.

Der Relation nach achtet der rationelle Empirism zugleich auf die Kausalität und auf die Unabhängigkeit der Erscheinungen; er sieht die ganze Natur in einer reziproken Wirksamkeit, Alles bestimmt sich wechselweise, und er hütet sich demnach, die Kausalität bloß nach einer einfachen dürftigen Länge gelten zu lassen; er nimmt immer auch die Breite mit auf.

Der Modalität nach dringt der rationelle Empirism immer zu der Nothwendigkeit hindurch.

Der rationelle Empirism ist, seinem Begriffe nach, zwar nie einem Mißbrauche ausgesetzt, so wie die zwei vorhergehenden Erkenntnißarten; aber vor einem falschen und angeblichen rationellen Empirism ist doch zu warnen. So wie nämlich eine weise Limitation den eigentlichen Geist dieses rationellen Empirism ausmacht, so kann eine feige und ängstliche Limitation den andern hervorbringen. Die Frucht des erstern ist das reine, die Frucht des andern das leere und hohle Phänomen. Ich habe mehrmals bemerkt, daß bedenkliche schwache Geister aus einem zu weit getriebenen Respekt vor den Gegenständen und deren Mannichfaltigkeit, und aus zu weit getriebener Furcht vor den Seelenkräften, ihre Assertionen und Enunziationen zuletzt so einschränken und gleichsam aushöhlen, daß das Resultat Null wird.

Allgemeine Betrachtungen.

1.

Die theoretische Vernunft geht auf Erkenntniß. Indem sie also ein gegebenes Objekt ihrer Form unterwirft, so prüft sie, ob Erkenntniß daraus zu machen sei, d. h. ob es mit einer schon vorhandenen Vorstellung verbunden werden könne. Nun ist die gegebene Vorstellung entweder ein Begriff oder eine Anschauung. Ist sie ein Begriff, so ist sie schon durch ihre Entstehung, durch sich selbst, nothwendig auf Vernunft bezogen, und eine Verbindung, die schon ist, wird nur ausgesagt. Eine Uhr z. B. ist eine solche Vorstellung. Man beurtheilt sie bloß nach dem Begriffe, durch den sie entstanden ist. Die Vernunft braucht also nur zu entdecken, daß die gegebene Vorstellung ein Begriff ist, so entscheidet sie eben dadurch, daß sie mit ihrer Form übereinstimme.

Ist aber die gegebene Vorstellung eine Anschauung, und soll die Vernunft dennoch eine Uebereinstimmung derselben mit ihrer Form entdecken, so muß sie (regulativ, nicht, wie im ersten Falle, konstitutiv) und zu ihrem eigenen Behufe der gegebenen Vorstellung einen Ursprung durch theoretische Vernunft leihen, um sie nach Vernunft beurtheilen zu können. Sie legt daher aus eigenem Mittel in den gegebenen Gegenstand einen Zweck hinein und entscheidet, ob er sich diesem Zwecke gemäß verhält.

Dies geschieht bei jeder teleologischen, jenes bei jeder logischen Naturbeurtheilung. Das Objekt der logischen ist Vernunftmäßigkeit, das Objekt der teleologischen — Vernunftähnlichkeit.

2.

Gegen die Frau betrachtet, ist der Mann mehr ein bloß möglicher Mensch, aber ein Mensch in einem höheren Begriff; gegen den Mann gehalten, ist die Frau zwar ein wirklicher, aber ein weniger gehaltreicher Mensch. Weil aber beide doch in concreto Menschen sind, so sind sie, Jedes in seinem vollkommensten Zustande betrachtet, zugleich formaliter und materialiter sich gleicher. Giebt man aber ihre spezifischen Unterschiede an, so wird man den Mann immer durch einen höhern Gehalt und eine unvollkommnere Form, die Frau durch einen niedrigern Gehalt, aber eine vollkommnere Form unterscheiden. W. v. Humboldt sagt in einem seiner Aufsätze: „Die Frau könne innerhalb ihres Geschlechtes, der Mann nur mit Aufopferung seines Geschlechts wahrer Mensch werden.“

B l i c k e

in das Leben und in die Menschenseele.

Verschiedene Betrachtungen.

1.

Es ist gewiß von einem sterblichen Menschen kein größeres Wort noch gesprochen worden als dieses Kant'sche, was zugleich der Inhalt seiner ganzen Philosophie ist: Bestimme Dich aus Dir selbst; so wie das in der theoretischen Philosophie: die Natur steht unter dem Verstandesgesetze. Diese große Idee der Selbstbestimmung strahlt uns aus gewissen Erscheinungen der Natur zurück, und diese nennen wir Schönheit.

2.

„Daß feste Grundsätze und Tugend unter den Menschen wirklich und kein Traum seien, beweis't der Umstand, daß so Viele alle Kräfte aufbieten, uns, wenn auch nur durch den Schein derselben, zu blenden."

3.

„Es sind die kleineren, engeren Gemüther, die so gern jeden verdienten Kummer mit dem Namen eines unerbittlichen Schicksals bezeichnen.“

4.

„Ein frohes, heiteres Gemüth ist die Quelle alles Edeln und Guten; das Größte und Schönste, was je geschah, floß aus einer solchen Stimmung. Kleine, düstere Seelen, die nur die Vergangenheit betrauern und die Zukunft fürchten, sind nicht fähig, die heiligsten Momente des Lebens zu fassen, zu genießen und zu wirken, wie sie sollten. Erinnerung scheint ihnen nicht süß und Zukunft nicht tröstend.“

5.

Man sollte sich immer einen Tag oder mehrere in der Woche mit irgend einer periodisch zurückkehrenden und fortdauernden Freude bezeichnen. Das Leben verfließt dann so angenehm — es macht einen künstlichen Pulsschlag in unserm Dasein, und, wie von einer schönen Treppe zur andern, schreitet Leben und Hoffnung darauf fort.

6.

„Billigkeit ist eine schöne, aber seltene Tugend. Oft fehlen die sanftesten Herzen am meisten dagegen. Weil sie mit Innigkeit und Treue an der leidenden

Partei hängen, so flößt ihnen Alles, was dagegen ist, einen unwillkürlichen Widerwillen ein, und dieses ist ein Stein, an dem so oft die Menschheit scheitert."

7.

Stille im Charakter, oder besser Sanftmuth, wird durch die Mäßigung, welche die große Welt giebt, ungemein imponirend.

8.

Es geht uns mit großen, lebhaften Entzückungen wie Demjenigen, der lange in die Sonne gesehen. Sie steht noch vor ihm, wenn er das Auge längst davon weggewandt. Er ist für jede geringeren Strahlen verblindet.

9.

„Der Mensch sollte sich gewöhnen und es sich zum festen Gesetze machen, keinen Tag hingehen zu lassen, ohne, wäre es auch nur eine Viertelstunde, seine ganze Seelenkraft zu üben und sie auf einen einzigen Punkt zu richten."

10.

„Es ist nicht zu berechnen, welchen Vortheil wir hätten, gewöhnten wir uns bestimmt, Eine Stunde des Tags unsre Gedanken mit inniger Aufmerksamkeit auf unser Herz, unsre Kräfte, Schwächen und Neigungen

für einen traurigen Sinn, und eine Wüste schafft sich ein heiteres, liebendes Herz zum Himmel. — Unser Schmerz und Freude, Glück und Unglück hängt oft von der Stimmung unsers Geistes und auch von unserer Bildung ab. Auf verkehrte Menschen wirkt auch das Schönste, Beste, Erhabenste verkehrt. Bessere und Hellere wissen auch dem Schlechten eine gute Seite abzugewinnen."

17.

Ein Mensch, der liebt, tritt, so zu sagen, aus allen übrigen Gerichtsbarkeiten heraus und steht bloß unter den Gesetzen der Liebe. Es ist ein erhöhteres Sein, in welchem viele andere Pflichten, viele andere moralische Maaßstäbe nicht mehr auf ihn anzuwenden sind.

18.

Immer ist es doch das Pathetische, was die Seele zuerst in Anspruch nimmt; erst späterhin vereinigt sich das Gefühl zum Genuß des ruhig Schönen.

19.

Der ästhetische Theil des Menschen ist das Resultat seiner Natur.

20.

Die moralischen Erscheinungen, Leidenschaften, Handlungen, Schicksale, deren Verhältnisse der Mensch im großen Laufe der Natur nicht immer verfolgen und über-

sehen kann, ordnet der Dichter nach künstlichen, d. h. er giebt ihnen künstlich Zusammenhang und Auflösung. Diese Handlung begleitet er mit Glückseligkeit, jene Leidenschaft läßt er zu diesen oder jenen Handlungen führen, dieses Schicksal spinnt er aus diesen Handlungen oder diesen Charakteren u. s. w. Der Mensch lernt nach und nach diese künstlichen Verhältnisse in den Lauf der Natur übertragen, und wenn er also eine einzelne Leidenschaft oder Handlung in sich oder um sich herum bemerkt, so leiht er ihr — nach einer gewissen Reminiscenz aus seinen Dichtern — dieses oder jenes Motiv, dieses oder jenes Ende — d. h. er denkt sie sich als den Theil oder das Glied eines Ganzen; denn sein durch Kunstwerke geübtes Gefühl für Ebenmaaß leidet keine Fragmente mehr. Ueberall sucht er die Symmetrie, die ihn die Kunst kennen gelehrt hat. Aber dieses Gesetz des Ebenmaaßes wendet er zu früh auf die wirkliche Welt an, weil viele Partieen dieses großen Gebäudes für ihn noch in Dunkel gestellt sind. Um also sein Gefühl für Ebenmaaß zu befriedigen, muß er der Natur eine künstliche Nachhülfe geben, er muß ihr gleichsam borgen. So z. B. fehlte es ihm an dem nöthigen Lichte, das Leben des Menschen zu überschauen und die schönen Verhältnisse von Moralität und Glückseligkeit darin zu erkennen. Er fand in seiner kindischen Einbildung Mißverhältnisse; da sich aber sein Geist einmal mit dem Ebenmaaße vertraut gemacht, so schenkt er aus dichtender Eigenmacht dem Leben ein zweites, um in diesem zweiten die Mißverhältnisse des jetzigen aufzulösen. So ent-

stand die Poesie von einer Unsterblichkeit. Die Unsterblichkeit ist ein Produkt des Gefühls für Ebenmaaß, nach dem der Mensch die moralische Welt beurtheilen wollte, ehe er diese genug überschaute.

21.

Der Fleiß giebt nicht nur die Mittel des Lebens, er giebt ihm auch seinen alleinigen Werth.

22.

„Ernster, guter Wille ist eine große, die schönste Eigenschaft des Geistes. Der Erfolg liegt in einer höheren, unsichtbaren Hand. Nur die Absicht giebt dem Aufwande von Kräften Werth. Und so erheben wir uns über Lob und Tadel der Menschen.“

23.

„Es giebt Menschen, die immer studiren, immer lernen und im Grunde auch viele Kenntnisse haben; aber sie liegen in einen dunkeln Schleier gehüllt, und es fehlt ihnen an Klarheit, das Eingesammelte in's Leben übertragen zu können, wodurch doch allein alles Wissen erst Werth bekommt.“

24.

„Zwei Dinge gehören zur Bildung des Verstandes, ohne welche kein Fortschreiten möglich ist: ein ernstes Einsammeln von Kenntnissen und eine stete Uebung der Kräfte.“

25.

„Man sollte sich gewöhnen, den Gedanken fest zu fassen, daß man sich nicht bestreben solle, Weniges von Vielem zu lernen, sondern Weniges, aber ganz. Was man anfängt, man fange es mit voller Seele, mit voller Kraft an; um desto eher ist es geendet, und ganz und mit voller Kraft kann man sich wieder einem andern Geschäft widmen. Man würde weit mehr Zeit gewinnen, wenn es nicht zur Gewohnheit geworden wäre, so viele Dinge als Nebensache zu betrachten, die im Grunde mit viel weniger Zeit, aber ernstlich, besser vollbracht würden."

26.

„Der Mensch ist immer schätzenswerth, der einen bestimmten Gegenstand ganz und mit heiterer Seele ergreift."

27.

Es ist immer von entschiedenem Nutzen, wenn man in einem Felde zu Hause und in den übrigen kein ganzer Fremdling ist.

28.

„Der Mensch ist verehrungswürdig, der den Posten, wo er steht, ganz ausfüllt. Sei der Wirkungskreis noch so klein, er ist in seiner Art groß. Wie ungleich mehr Gutes würde geschehen, und wie viel glücklicher würden die Menschen sein, wenn sie auf diesen Standpunkt gekommen wären!"

29.

Jeder sinnlichen Begierde liegt ein gewisser Drang zum Grunde, den Gegenstand dieser Begierde sich einzuverleiben, in sich hineinzureißen, von der Lust des Gaumens an bis auf die sinnliche Liebe. Die sinnliche Begierde zerstört ihren Gegenstand, um ihn zu einem Theil des begehrenden Wesens zu machen.

30.

„Wenn sich die Menschen nur die Mühe nehmen wollten, erst alles Schlechte und Gemeine aus dem Wege zu räumen, so würden sie weiter kommen, als wenn sie mit heißen Armen alles Schöne gleich umfassen möchten und muthlos zurückkehren, wenn es sich ihnen entzieht.“

31.

Bewundernswerth ist mir doch immer die erhabene Einfachheit und dann wieder die reiche Fülle der Natur. Ein einziger und immer derselbe Feuerball hängt über uns — und er wird millionenfach verschieden gesehen von Millionen Geschöpfen, und von demselben Geschöpf wieder tausendfach anders. Er darf ruhen, weil der menschliche Geist sich statt seiner bewegt — und so liegt Alles in todter Ruhe um uns herum, und nichts lebt als unsere Seele. Und wie wohlthätig ist uns doch wieder diese Identität, dieses gleichförmige Beharren der Natur! Wenn uns Leidenschaft, innrer und äußrer Tumult lange genug hin und hergeworfen, wenn wir uns selbst verloren haben, so finden wir sie immer als die nämliche wieder und uns in ihr. Auf unserer Flucht durch das Leben legen wir jede genossene Lust, jede Ge-

stalt unsers wandelbaren Wesens in ihre treue Hand nieder, und wohlbehalten giebt sie uns die anvertrauten Güter zurück, wenn wir kommen und sie wiederfordern. Wie unglücklich wären wir, wir, die es so nöthig haben, auch die Freuden der Vergangenheit haushälterisch zu unserm Eigenthum zu schlagen, wenn wir diese fliehenden Schätze nicht bei dieser unveränderlichen Freundin in Sicherheit bringen könnten! Unsre ganze Persönlichkeit haben wir ihr zu danken, denn würde sie morgen umgeschaffen vor uns stehn, so würden wir umsonst unser gestriges Selbst wieder suchen.

32.

Religiöse Schwärmerei ist und kann nur Gemüthern eigen sein, die beschauend müßig in sich selbst versinken.

33.

„Der Tod kann kein Uebel sein, da er etwas Allgemeines ist."

34.

Geist, geistreich ist einer von denjenigen kursirenden Begriffen, die sich jeder einzelne Mensch und jede Nation nach ihrem eigenthümlichen Ideal und Bedürfniß modeln, und auch gewissermaßen dazu befugt sind. Auch dem Franzosen müssen wir seinen Geist und seine Art des Geistreichen zugestehen; wenn wir unter Geist überhaupt dasjenige verstehen, was bei einem Geschäft über das Geschäft hinaus geht, was das freie Vermögen reizt und beschäftigt, was gleichsam einen subjektiven Gehalt und Ueberfluß zu dem streng objektiven giebt. Wir gebildeten und besonders ästhetisch-gebildeten Deut-

schen wollen immer aus dem Beschränkten in's Unendliche gehen und werden also den Geist ernsthafter nehmen und in das Tiefe und Ideale setzen; der Franzose hingegen wird sich seines absoluten Vermögens mehr durch das freie Spiel der Gedanken bewußt und wird also schon mit dem Witze zufrieden sein. Aber auch der Witz nähert sich, sobald er konstitutiv wird, dem Genialen; ja ich glaube, daß manche luminöse und tiefe Wahrheiten dem Witz sich früher dargestellt haben, nur daß er nicht das Herz hatte, Ernst daraus zu machen, bis das Genie kam und wie eine edle Art von Wahnwitzigen sich über alle Rücksichten wegsetzte.

Aus eben dem Grunde, weil wir Deutschen soviel von dem Geiste fordern, haben wir so wenig (das Höchste macht sich am schwersten mit dem Gewöhnlichen gemein); daher bleibt uns so oft keine andere Wahl, als abwechselnd platt und erhaben zu sein. Des Zierlichen, Anmuthigen, Geistreichen (im gewöhnlichen Sinne) ist jedes Geschäft, jedes Gespräch fähig und empfänglich; des Poetischen oder Idealen aber nicht, oder nur in den höchsten Momenten.

35.

„Es ist ein eigen, seltsam Ding um die gelehrten Frauen! Wenn sie einmal den ihnen angewiesenen Kreis verlassen, so durchfliegen sie mit schnellem, ahnendem Blicke unbegreiflich rasch die höheren Räume. Aber dann fehlt ihnen die starke, anhaltende Kraft des Mannes, der eiserne Muth, jedem Hinderniß ein ernstes Ueberwinden entgegen zu setzen, um fest und unaufhaltsam in diesen

Regionen fortzuschreiten. Das schwächere Weib hat seinen ersten schönen Standpunkt verloren — sie kann nicht mehr zurück und wird entweder zur eiteln Thörin oder unglücklich. Und selbst die himmlische Kunst, was kann sie dem zarten Weibe bieten, das dieses nicht, sich unbewußt, in stiller Thätigkeit, in stiller Uebung ihres hohen, heiligen Berufs, in liebender Brust fände? — Und selig der Mann, der ein solches Kleinod zu schätzen weiß und die Freundin seines Herzens bei Arbeiten und häuslichen Beschäftigungen sucht, um sich an ihren anspruchslosen Talenten von seinem mühevollen Streben zu erheitern."

36.

Das Leben von tausend Menschen ist meistens nur Cirkulation der Säfte, Einsaugung durch die Wurzel, Destillation durch die Röhren und Ausdünstung durch die Blätter; das ist heute wie gestern, beginnt in einem wärmeren Apriltage und ist mit dem nämlichen Oktober zu Ende. Ich weine über diese organische Regelmäßigkeit des größten Theils in der denkenden Schöpfung, und den preise ich selig, dem es gegeben ward, der Mechanik seiner Natur nach Gefallen mitzuspielen und das Uhrwerk empfinden zu lassen, daß ein freier Geist seine Räder treibt. Man sagt von Newton, daß bei Gelegenheit eines fallenden Apfels das ungeheure System der Attraktion in seinem Gehirn aufdämmerte. — Durch wie viel tausend Labyrinthe von Schlüssen würde sich ein gewöhnlicher Geist bis zu dieser Entdeckung haben durchkriechen müssen, wo das verwegene Genie durch einen Riesensprung sich am Ziele sah. Unsere Seele

ist für etwas Höheres da, als bloß den uniformen Takt der Maschine zu halten. Tausend Menschen gehen wie Taschenuhren, die die Materie aufzieht, oder, wenn man will, ihre Empfindungen und Ideen tröpfeln hydrostatisch, wie das Blut durch seine Venen und Arterien, der Körper usurpirt sich eine traurige Diktatur über die Seele; aber sie kann ihre Rechte reklamiren, und das sind dann die Momente des Genius und der Begeisterung. **Nemo unquam vir magnus fuit sine aliquo afflatu divino.**

37.

„Man sollte es sich zur heiligsten Pflicht machen, dem Kinde nicht zu früh einen Begriff von Gott beibringen zu wollen. Die Forderung muß von innen heraus geschehen, und jede Frage, die man beantwortet, ehe sie aufgeworfen wird, ist verwerflich. Man sagt dem Kinde öfters im sechsten, siebenten Jahre etwas vom Schöpfer und Erhalter der Welt, wo es den großen, schönen Sinn dieser Worte noch nicht ahnen kann und so sich seine eigenen, verworrenen Vorstellungen macht. Entweder verhindert man durch dieses zu frühe Erklären den schönen Augenblick des Kindes ganz, wo es das Bedürfniß fühlt, zu wissen, woher es kommt und wozu es da ist — oder kommt er ja, so ist doch das Kind schon so kalt durch seine vorhergegangenen Ideen geworden, daß man ihm nie wird die Wärme einflößen können, die es gefühlt haben würde, wenn man ihm Zeit bis zu diesem entscheidenden Augenblick gelassen hätte. Und das Kind hat vielleicht seine ganze Lebens-

zeit daran zu wenden, um jene irrigen Vorstellungen wieder zu verlieren oder wenigstens zu schwächen.“

38.

„Der Geist des Zeitalters ist am deutlichsten an den Kindern zu bemerken, wenn wir aufmerksam genug sind, darauf Achtung zu geben.“

39.

„Man sollte so früh als möglich junge Leute gewöhnen, ihre Gedanken und Gefühle auszusprechen; denn diese Mittheilung ist eine Aufforderung zum ernsten Nachdenken. Mittheilung macht unsre oft geahnten Gefühle hell, deutlich und allgemein. Wir gewöhnen uns früh zu reden und zu hören; unsere Ideen entwickeln sich schneller, unser Urtheil wird sicherer, und wir gewöhnen uns schnell, das Große, Ganze eines Gegenstandes mit voller Seele zu umfassen.“

40.

„Man könnte den Menschen zum halben Gott bilden, wenn man ihm durch Erziehung alle Furcht zu benehmen suchte. Nichts in der Welt kann den Menschen sonst unglücklich machen als bloß und allein die Furcht. Das Uebel, das uns trifft, ist selten oder nie so schlimm als das, welches wir befürchteten. Das Thier hat hierin einen Vorzug. Der Ochse, welcher zur Schlachtbank geführt wird, fürchtet nicht eher den Schlag, als bis er trifft. Und auf diesen Grad von Furchtlosigkeit sollte der Mensch durch seinen klaren, hellen Verstand gelangen. Er sollte suchen, das Uebel aus dem Wege zu räumen, es aber nicht fürchten.“

41.

„Wer über Alles lachen könnte, würde die Welt beherrschen.“

42.

„Freude am Lächerlichen muß nur wie ein Dithyramb durch die Unterhaltung fliegen.“

43.

Nichts ist in meinen Augen unverzeihlicher, als einen Cirkel von Fröhlichen mit seinem schwerfälligen Humor zu stören — und diese Wandelbarkeit der Laune ist leider ein Fluch, der auf allen Musensöhnen ruht.

44.

Mit je weniger Menschen man lebt, um so mehr bedarf man dieser wenigen.

45.

Die edle und reine Freundschaft kann sich auch abwesend recht viel sein; und zu fühlen, daß entfernt an Einen gedacht wird, erweitert und verdoppelt das eigene Dasein.

46.

Edlere Seelen hängen an zarten Seilen zusammen, die nicht selten unzertrennlich und ewig halten. Große Tonkünstler kennen sich oft an den ersten Akkorden, große Maler an dem nachlässigsten Pinselstrich — edle Menschen sehr oft an einer einzigen Aufwallung.

47.

„Man sollte beinahe behaupten, daß Neid der menschlichen Natur eigen sei, doch versteht sich, nicht jener gemeine, niedrige, welcher so tief herabwürdigt. Schon die Bewunderung einer Kunst, eines Talents, oder was es sei, führt gewöhnlich den leisen Wunsch mit sich, es auch zu besitzen. Und durch gute Erziehung ist dieses Gefühl gewiß ein großes Mittel, die menschlichen Kräfte zu einer gewissen Vollkommenheit zu erheben.“

48.

„Gesetze sind der Menschheit wohlthätig, mit ihnen ist der Mensch besser und sanfter geworden. Ein großer, nicht zu berechnender Schritt zur Veredlung ist geschehen dadurch, daß die Gesetze tugendhaft sind, wenn freilich auch noch nicht die Menschen. Wo keine Strafe ernst entgegen tritt, und kein Gewissen mit seinen Forderungen zügelt, halten jetzt die Gesetze der Ehre und des Anstandes in Schranken.“

49.

Man kann den Menschen recht gut sein und doch wenig von ihnen empfangen; jenes beweis't ein wohlwollendes Herz, aber das Letztere einen Charakter. Edle Menschen sind schon dem Glücke sehr nahe, wenn nur ihre Seele ein freies Spiel hat; dieses wird oft von der Gesellschaft (ja oft von guter Gesellschaft) ein-

geschränkt; aber die Einsamkeit giebt es uns wieder, und eine schöne Natur wirkt auf uns wie eine schöne Melodie.

50.

„Es ist schwer und gehört ein Grad von Kultur und Vollkommenheit dazu, die Menschen so zu nehmen und nicht mehr von ihnen zu verlangen, als in ihren Kräften steht. Es giebt Gemüther, die nie an diesen Stein des Anstoßes gerathen; sie sind nicht zum tiefen Denken gewöhnt, sie nehmen, genießen und geben, weil es der Zufall so will. Ist dagegen bei anderen Naturen der erste jugendliche Traum verrauscht, wo Alles in freundlichem Lichte erscheint, wo man Alles umfassen möchte, wo man wähnt, Alles, was da ist, sei um unsertwillen da, — ist dieser süße Blick verschwunden, dann erscheint uns sogleich Alles ernster; der Mensch erscheint uns in anderer Gestalt. Wo wir sonst liebten, bewunderten, anbeteten — da sehen wir oft mit freiem Blick die trüben Quellen. Es gehört ein Grad von Verstand und ein reiches, unverdorbenes Herz dazu, daß die Menschenliebe siege."

51.

Der Mensch, wenn er **vereinigt wirkt**, ist immer ein großes Wesen, so klein auch die Individuen und Details in's Auge fallen. Aber eben darauf, dünkt mich, kommt es an, jedes Detail und jedes einzelne Phänomen mit diesem Rückblick auf das große Ganze,

dessen Theil es ist, zu denken oder, was eben so viel ist, mit philosophischem Geiste zu sehen. Wie holpericht und höckericht mag unsere Erde von dem Gipfel des Gotthards aussehen! aber die Einwohner des Mondes sehen sie gewiß als eine glatte und schöne Kugel. Wer dieses Auge nun entweder nicht hat oder es nicht geübt hat, wird sich an kleine Gebrechen stoßen, und das schöne große Ganze wird für ihn verloren sein.

52.

„Auf einer viel höheren Stufe würde die Menschheit schon stehen, wenn alle vereinten Kräfte Einen Zweck hätten, wenn nicht so viel verschiedenes Interesse sie trennte. Wie hoch könnten Kunst und Wissenschaft gestiegen sein, würden sie nicht oft durch Sklavenseelen um Gold und Gunst feilgeboten!"

53.

Es scheint, Gedanken lassen sich nur durch Gedanken locken, und unsre Geisteskräfte müssen, wie die Saiten eines Instruments, durch Geister gespielt werden. Wie groß muß also das Originalgenie sein, das weder in seinem Himmelsstrich und Erdreich noch in seinem gesellschaftlichen Kreis Aufmunterung findet und aus der Barbarei selbst hervorspringt.

54.

Verbrüderung der Geister ist der unfehlbarste Schlüssel zur Weisheit. Einzeln können

wir nichts. Wenn auch der verwegene Flug unsers Denkens uns bis in die unbefahrensten, fernsten Himmelsstriche der Wahrheit geführt hat, so erschrecken wir mitten in dem entdeckten Klima über uns selbst und unsere todte Einsamkeit: „Fremdlinge in der ätherischen Zone irren wir einsam umher und sehen mit thränenden Augen nach unsrer nordischen Heimath zurück.“ Dies lag aufgedeckt vor dem großen Meister der Natur, darum knüpfte er die denkenden Wesen durch die allmächtige Magnetkraft der Geselligkeit an einander.

55.

„Es macht einen ungeheuern Eindruck, wenn man einen Blick auf die Geschichte wirft. Wo sich eine halbe Welt herumdrehte, wo Künste und Wissenschaften blühten, sucht der forschende Geist oft vergebens die Stelle, wo alles Dieses vorging. Berühmtes Troja! Niemand kann nur noch einen einzigen Stein von dir entdecken. Bei einem solchen Ueberblick fühlt man sich so klein und nichtsbedeutend; und doch empfängt der Geist einen neuen unsichtbaren Schwung; er fühlt eine unendliche Kraft, die auf dieser Sphäre keinen festen Ruhepunkt finden kann, sondern in's Unendliche flieht!“



Anhang.

Angabe der Quellen im Einzelnen.

Vorbemerkung.

Das nachstehende Verzeichniß giebt für jedes in dem vorausgegangenen Text enthaltene Citat aus Briefen und Gesprächen Schiller's mit der Quelle zugleich die Zahl des Jahres, in welchem der Ausspruch erfolgte. Alle vorkommenden Jahreszahlen sind in diesem Sinne zu deuten. Ging der Text selber vornehmlich darauf hinaus, durch zusammenstellende Anordnung und Gruppirung den gedanklichen und sachlichen Werth der Mittheilungen in das beste Licht zu setzen, so bietet der Anhang dem Kenner und Verehrer des Dichters die dort unberücksichtigt gebliebenen Aufschlüsse über das Persönliche, die besondere Lebensperiode und das besondere Verhältniß, denen die citirten Worte angehören. Das Nähere darüber wird man freilich in den Werken selber zu suchen haben, welche als Quellen benutzt worden sind. Die vollständigen Titel derselben sind im Vorwort aufgeführt.

Selbstbekenntnisse und Selbsturtheil.

Persönliche Betrachtungen. Nr. 1. 1789. An Charlotte v. Lengefeld. Schiller's Leben von Caroline v. Wolzogen. II. S. 63. — Nr. 2. 1795. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. I. 87. Brief. — Nr. 3. 1797. Ebenda. II. 290. Brief. — Nr. 4. 1795. Schiller's und Fichte's Briefwechsel. 4. Brief. — Nr. 5. 1792. Schiller's Briefwechsel mit Körner. II. 25. Mai. — Nr. 6. 1795. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. I. 111. Brief. — Nr. 7. 1798. Schiller's Briefwechsel mit W. v. Humboldt. LI. Brief. — Nr. 8. 1791. Schiller's Briefwechsel mit Körner. II. 28. Nov.

Ueber Schiller's Wallenstein. 1799. An ***. Döring, Auserlesene Briefe. 294. Brief.

Ueber die Jungfrau von Orleans. 1801. An ***. Ebenda. 350. Brief.

Ueber den Chor in der Braut von Messina. 1803. Schiller's Briefwechsel mit Körner. III. 10. März.

Ueber Schiller's Ideale. 1795. Schiller's Briefwechsel mit W. v. Humboldt. XVII. Brief.

Ueber Schiller's Reich der Schatten. 1793. Schiller's Leben von C. v. Wolzogen. II. S. 121.

Ueber Schiller's Elegie. 1795. Schiller's Briefwechsel mit W. v. Humboldt. 29. Nov.

Ueber den Geisterseher. 1789. An Charlotte v. Lengefeld. Schiller's Leben von C. v. Wolzogen. I. S. 382.

Ueber Schiller's Metaphysik des Schönen. 1795. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. I. 40. Brief.

Ueber das deutsche Publikum. 1795. Schiller's und Fichte's Briefwechsel. 4. Brief.

Das Schöne und die Kunst. Aesthetik.

I. **Vernunft, Schönheit und Moral.** Nr. 1. 1793. Schiller's Briefwechsel mit Körner. III. 25. Januar. — Nr. 2. 1793. Ebenda. III. 8. Februar. — Nr. 3. 1793. Ebenda. III. 8. Februar. — Nr. 4. 1793. Ebenda. III. 18. Februar. — Nr. 5. 1793. Ebenda. III. 18. und 19. Febr.

II. **Freiheit in der Erscheinung ist eins mit der Schönheit.** 1793. Schiller's Briefwechsel mit Körner. III 23. Februar.

III. **Das Schöne der Kunst.** 1793. Schiller's Briefwechsel mit Körner. III. 20. Juni.

IV. **Eintheilung der Künste.** 1794. Schiller's Briefwechsel mit Körner. III. 3. Februar.

Aesthetische Betrachtungen. Nr. 1. 1794. Sch.'s Briefwechsel mit Körner. III. 3. Februar. — Nr. 2. 1789. Ebenda. II. 30. März. — Nr. 3. 1795. Schiller's und Fichte's Briefwechsel. 2. Brief. — Nr. 4. 1794. Schiller's Briefwechsel mit Körner. III. 3. Februar. — Nr. 5. 1802. Ebenda. III. 21. Januar. — Nr. 6. 1793. Ebenda. III. 18. Februar.

Ueber den Einfluß der Schule in der Kunst. 1798. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. IV. 481. Brief.

Baukunst. 1795. Schiller's Briefwechsel mit W. v. Humboldt. XXXI. Brief.

Musik. 1801. Schiller's Leben von C. v. Wolzogen. II. S. 206.

Poesie im engeren Sinne.

Die Aufgabe des Dichters und Künstlers. Nr. 1. 1797. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe.

III. 360. Brief. — Nr. 2. 1788. Schiller's Briefwechsel mit Körner. I. 1. December. — Nr. 3. 1788. Ebenda. I. 25. December.

Das Wesen des Dichters. 1801. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. VI. 784. Brief.

Zur Beurtheilung eines Dichterwerks. 1801. An C. G. Schütz. Döring, Auserlesene Briefe. 353. Brief.

Die Tragödie. 1797. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. II. 284. Brief.

Epos und Tragödie. 1797. Ebenda. III. 396. Brief.

Ueber den Rhythmus in der dramatischen Dichtung. 1797. Ebenda. 377. Brief.

Ueber den Reim. 1796. Schiller's Briefwechsel mit W. v. Humboldt. L. Brief.

Poesie und Geschichte. Nr. 1. 1788. Schiller's Briefwechsel mit Körner. I. 7. Januar. — Nr. 2. 1788. An Caroline v. B. Schiller's Leben von C. v. Wolzogen. I. Seite 339. — Nr. 3. 1795. An J. W. v. Archenholtz. Döring, Auserlesene Briefe. 139. Brief.

Poesie und Leben. 1797. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. III. 350. Brief.

Verschiedene Dichter und Künstler. Werke der Kunst.

Sophokles. Nr. 1. 1800. An J. W. Süvern. Döring, Auserlesene Briefe. 324. Brief. — Nr. 2. 1797. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. III. 365. Brief. — Nr. 3. 1798. Ebenda. IV. 465. Brief.

Lessing. 1799. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. V. 586. Brief.

Ueber Goethe an Goethe. 1794. Ebenda. I. 4. Brief.

Parallele zwischen Schiller und Goethe. Nr. 1. 1794. Ebenda. I. 7. Brief. — Nr. 2. 1796. Schiller's Briefwechsel mit W. v. Humboldt. L. Brief.

Ueber Goethe's Wilhelm Meister. Nr. 1. 1795. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. I. 40. Brief. — Nr. 2. 1796. Ebenda. II. 175. Brief. — Nr. 3. 1797. Ebenda. III. 370. Brief. — Nr. 4. 1797. Ebenda. III. 370. Brief.

Ueber Goethe's Natürliche Tochter. 1803. Schiller's Briefwechsel mit W. v. Humboldt. LIII. Brief.

Schubart. 1788. An Charlotte v. Lengefeld. Sch.'s Leben von C. v. Wolzogen. I. S. 348.

Bürger. 1789. An Charlotte v. Lengefeld. Ebenda. I. S. 399.

Shakspeare. Nr. 1. 1797. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. III. 381. Brief. — Nr 2. 1797. Ebenda. III. 286. Brief.

Calderon. 1803. Schiller's Briefwechsel mit Körner. III. 16. Oktober.

Ueber Ariost's Rasenden Roland. 1802. Sch.'s Briefwechsel mit Körner. III. 21. Januar.

Corneille und Racine. 1799. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. V. 584. Brief.

Ueber Frau von Staël. 1803. Ebenda. VI. 902. Brief.

Iffland und Madame Unzelmann. Nr. 1. 1798. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. IV. 458. Brief. — Nr. 2. 1801. Schiller's Briefwechsel mit Körner. III. 23. September.

Philosophen und Philosophisches.

Ueber Aristoteles. Nr. 1. 1797. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. III. 304. Brief. — Nr. 2. 1790. An Körner. Schiller's Leben von C. v. Wolzogen. II. S. 73.

Ueber Kant. Nr. 1. 1793. Schiller's Briefwechsel mit Körner. III. 28. Februar. — Nr. 2. 1795. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. I. 48. Brief.

Ueber Kant und Fichte. 1794. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. I. 21. Brief.

Ueber Jacobi. 1795. Ebenda. I. 54. Brief.

Ueber Diderot. Nr. 1. 1797. Ebenda. III. 345. Brief. — Nr. 2. 1788. Schiller's Briefwechsel mit Körner. I. 12. Februar.

Empirismus, Rationalismus, rationeller Empirismus. 1798. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. IV. 408. Brief.

Allgemeine Betrachtungen. Nr. 1. 1793. Sch.'s Briefwechsel mit Körner. III. 8. Februar. — Nr. 2. 1795. Schiller's Briefwechsel mit W. v. Humboldt. XLII. Brief.

Blicke in das Leben und in die Menschenseele.

Vermischte Betrachtungen. Nr. 1. 1793. Sch.'s Briefwechsel mit Körner. III. 18. Februar. — Nr. 2. 1801. Schiller's Leben von C. v. Wolzogen. II. S. 222. — Nr. 3. 1801. Ebenda. S. 223. — Nr. 4. 1801. Ebenda. S. 314. — Nr. 5. 1788. An Charlotte v. Lengefeld. Ebenda. I. S. 348. — Nr. 6. 1801. Ebenda. II. S. 208. — Nr. 7. 1787. Schiller's Briefwechsel mit Körner. I. 5. Januar. — Nr. 8. 1783. An Frau v. Wolzogen die Aeltere. Schiller's Leben von C. v. Wolzogen. I. S. 71. — Nr. 9. 1801. Ebenda. II. S. 215. — Nr. 10. 1801. Ebenda. S. 217. — Nr. 11. 1801. Ebenda. S. 218. — Nr. 12. 1801. Ebenda. S. 205. — Nr. 13. 1794. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. I. 4. Brief. — Nr. 14. 1789. Schiller's Briefwechsel mit Körner. II. 22. Januar. — Nr. 15. 1797. Briefwechsel zw. Schiller und Goethe. III. 359. Brief. — Nr. 16. 1801. Schiller's Leben von C. v. Wolzogen. II. S. 220. — Nr. 17. 1789. An Charlotte v. Lengefeld. Ebenda. I. S. 382. — Nr. 18. 1796. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. II. 228. Brief. — Nr. 19. 1795. Schiller's und Fichte's Briefwechsel. 4. Brief. — Nr. 20. 1789. Schiller's Briefwechsel mit Körner. II. 30. März. — Nr. 21. 1802.

Ebenda. III. 15. November. — Nr. 22. 1801. Schiller's Leben von C. v. Wolzogen. II. S. 221. — Nr. 23. 1801. Ebenda. — Nr. 24. 1801. Ebenda. S. 218. — Nr. 25. 1801. Ebenda. S. 211. — Nr. 26. 1801. Ebenda. S. 219. — Nr. 27. 1785. Schiller's Briefwechsel mit Körner. I. 7. Mai. — Nr. 28. 1801. Schiller's Leben von C. v. Wolzogen. II. S. 209. — Nr. 29. 1789. Schiller's Briefwechsel mit Körner. II. 30. März. — Nr. 30. 1801. Schiller's Leben von C. v. Wolzogen. II. S. 222. — Nr. 31. 1789. An Charlotte v. Lengefeld. Ebenda. S. 28. — Nr. 32. 1795. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. I. 58. Brief. — Nr. 33. Schiller's Leben von C. v. Wolzogen. II. S. 272. — Nr. 34. 1802. Schiller's Briefwechsel mit Körner. III. 17. März. — Nr. 35. 1801. Schiller's Leben von C. v. Wolzogen. II. S. 214. — Nr. 36. 1785. Schiller's Briefwechsel mit Körner. 7. Mai. — Nr. 37. 1801. Schiller's Leben von C. v. Wolzogen. II. S. 212. — Nr. 38. 1801. Ebenda. S. 209. — Nr. 39. 1801. Ebenda. S. 218. — Nr. 40. 1801. Ebenda. S. 212. — Nr. 41. Ebenda. S. 287. — Nr. 42. Ebenda. — Nr. 43. 1788. An Caroline v. B. Ebenda. I. S. 294. — Nr. 44. 1788. An Charlotte v. Lengefeld. Ebenda. S. 256. — Nr. 45. 1788. An Charlotte v. Lengefeld. Ebenda. S. 318. — Nr. 46. 1785. Schiller's Briefwechsel mit Körner. I. 10. Februar. — Nr. 47. 1801. Schiller's Leben von C. v. Wolzogen. II. S. 216. — Nr. 48. 1801. Ebenda. S. 217. — Nr. 49. 1787. An Charlotte v. Lengefeld. Ebenda. I. S. 246. — Nr. 50. 1801. Ebenda. II. S. 210. — Nr. 51. 1788. An Caroline v. B. Ebenda. I. S. 328. — Nr. 52. 1801. Ebenda. II. S. 216. — Nr. 53. 1783. An Rath Reinwald. Ebenda. I. S. 92. — Nr. 54. 1785. Schiller's Briefwechsel mit Körner. I. 7. Mai. — Nr. 55. 1801. Schiller's Leben von C. v. Wolzogen. II. S. 208.

Berlin, Druckerei von F. W. Gubitz.

Anzeigen.

Bei uns und in allen Buchhandlungen sind zu haben:

Goethe in Briefen und Gesprächen.

Sammlung der brieflichen und mündlichen Bemerkungen und Betrachtungen Goethe's über Welt und Menschen, Wissenschaft, Literatur und Kunst.

Supplement zu den Werken des Dichters.

Preis: 1 Thlr. 10 Sgr.

Die Briefe und Gespräche Goethe's, welche nach und nach erschienen sind und alle Gebiete seines traulichen Verkehrs umfassen, bilden jetzt eine Bibliothek von mehr als vierzig Bänden. Wer ist im Stande, alle diese Bücher, in deren jedem doch sich Perlen Goethe'schen Geistes befinden, anzuschaffen? Wer ist bei dem gesteigerten geschäftlichen Verkehr im Stande, sie nur alle durchzulesen, um jener Perlen, der klaren, tiefen, geistvollen Gedanken im schön gesprochenen Worte, sich zu erfreuen? Gewiß, nur wenige Begünstigte, denen ihr Lebensberuf sehr ausgedehnte Stunden der Muße übrig läßt. Es war daher ein wirkliches Bedürfniß, daß Jemand die Vorarbeit übernahm, die ganze Literatur der Goethe'schen Briefe und Gespräche mit verständigem Urtheil und aufmerksam zu durchmustern und Alles daraus zu sammeln, was als kurzer Ausspruch oder als längere Betrachtung für Bildung und Genuß des Geistes einen allgemeinen Werth besitzt. Dies ist in dem vorliegenden Buche geschehen. Uebersichtlich nach den Gegenständen in Abschnitte geordnet findet der Leser darin die herrlichsten Gedanken Goethe's über Religion und Philosophie, Politik, Deutschland und das deutsche Volk, bildende Kunst, Literatur, Theater, Gesellschaft, Sprüche der Selbstbetrachtung und Lebensweisheit, und ein Anhang giebt zu jedem einzelnen Stücke die Quelle an. Das Buch sollte in keiner Bibliothek, in keiner Familie fehlen, denn es enthält einen wahren Lebensschatz von Erfahrung, Beobachtung, sinnigem und sinnvollem Denken.

Das Jahr 1852.

Fortsetzung zu „Chronologisches Handbuch der allgemeinen Weltgeschichte von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten."

Von Karl Stein, Hofrath und Professor.

Preis: 6 Sgr.

Das vollständige Handbuch, welches die Geschichts-Angaben mit Gründlichkeit, namentlich aber die neueste, so bewegte Zeit mit besonderer Ausführlichkeit behandelt, kostet (vom Anfang bis zum Jahre 1851) 3 Thlr. 22½ Sgr.

L. Angely. Mulier taceat in ecclesia, oder: Die kluge Königin. Von E. Raupach. Hinko. Von Ch. Birch-Pfeiffer. Endlich hat er es doch gut gemacht. Von Albini. Von Sieben die Häßlichste. Von L. Angely.

Neues Schatzkästlein der Jugend.

Herausgegeben von Franz Becker.

Mit elf Abbildungen. Preis: 15 Sgr.

Fünfundvierzig Erzählungen und neunundbreißig Gedichte (großentheils von unsern besten Dichtern, von Goethe, Immermann, Rückert, Lenau, Mosen, Anastasius Grün, Uhland, Claudius, Herder u. A.) füllen dieses Buch und alle verfolgen sie in der Form anmuthiger und unterhaltender Darstellung den Zweck der Belehrung und sittlichen Bildung.

Viel Neues wurde dem ältern Guten und Bewährten hinzugefügt und dem Ganzen eine solche Anordnung gegeben, daß Poesie und Prosa sich beim Durchlesen des Buches zu einem Bildungsgange der Seele verbinden. Gottes Größe, Allmacht und Güte, die Schönheit wie die großartigen Eindrücke der Natur, die Tugenden der menschlichen Seele, die Erkenntniß ihrer Schwächen, die Liebe in der Familie, die Treue, Güte, Aufopferung für Andere, der Sinn für Wahrheit und Gerechtigkeit, die Vaterlandsliebe werden nach und nach durch Beispiele aus dem Leben und aus dem Munde der Dichter der Jugend an das Herz gelegt.

„Volks-Gesellschafter.

Herausgegeben von F. W. Gubitz.“

Bändchen I. bis XII. Jedes Bändchen: 7½ Sgr.

Die neueste Lieferung (XII) enthält: Blick auf die Zeit. Von Gtz. — Die Lotto-Spieler. Von A. Sartorius. — Die Torys und die Whigs. Von F. B. — Märkische Sagen. (I. Der geprellte Teufel. II. Die elf Berge bei Potsdam.) — Proben aus einem Erfahrungs-Wörterbuch. Von Gtz. — Schilderungen aus Erlebtem. Von F. W. Gubitz. (XII. Jesuitische Befeindungen.) — Zeit-Standpunkte. Von Gtz. (Deutschland. Frankreich.) — Bücherschau. — Mittheilungen für Ernst und Scherz. (Einundzwanzig kleine Aufsätze.) Die Leser finden da viel Unterhaltendes und viele freimüthige Aeußerungen!

Gubitz'

„Volks-Kalender für 1853.“

Mit 120 Holzschnitten von F. W. Gubitz und unter dessen Leitung nach Zeichnungen von Kaulbach, Schrödter, Holbein, Herrm. Weiß, Bartsch rc. Preis: 12½ Sgr.

Berlin. **Vereins-Buchhandlung.**



